This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

W. A. Mozart.

Zweiter Theil.

242 %

W. A. MOZART.

Nach dem Medaillon von Bosch im Mozarten zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Dritte Auflage.
Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters.

In zwei Theilen.

Zweiter Theil.

Mit zwei Bildniſſen, zehn Notenbeilagen und Regiſter.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1891.

Das Recht der englischen und französischen Übersetzung
bleibt vorbehalten.

ML410
M9J29
1889
v. 2

Vorwort des Herausgebers

zum zweiten Bande.

Mit dem vorliegenden Bande erhält die neue Bearbeitung von Otto Jahns Mozart ihren Abschluß. Der Herausgeber muß davon absehen, die wesentlich persönlichen Gründe auseinanderzusetzen, welche die Vollendung der Arbeit verzögert haben. Im Interesse der Sache wäre vielleicht eine noch weitere Verzögerung gewesen, da gerade die letzten Zeiten noch manche neue Aufschlüsse und Mittheilungen gebracht haben, welche zu eingehenderer Behandlung auffordern konnten. Dadurch würde aber wohl der Rahmen der Aufgabe überschritten und der Band voraussichtlich noch mehr belastet worden sein; auch kann eine Arbeit dieser Art nicht den Anspruch erheben, alle aufgetauchten Fragen zum völligen Abschlusse zu bringen, und weitere Aufklärungen werden auch in Zukunft zu erwarten sein. Für jetzt waren die berechtigten Wünsche der Verehrer des Jahnschen Werkes zu berücksichtigen; dadurch wird es zugleich möglich, daß dasselbe zu dem bevorstehenden, alle Mozartfreunde bewegenden Gedenktage des 5. Dezember wieder vollständig vorliegt.

Hinsichtlich der Grundsätze, welche bei der Bearbeitung leitend waren, nimmt der Verfasser durchweg Bezug auf das Vorwort zum ersten Bande. Er hat es auch jetzt als seine Hauptaufgabe betrachtet, die Arbeit des Verfassers, seine menschliche und künstlerische Beurtheilung Mozarts, möglichst unangetastet zu lassen. Was in der Erzählung oder den Notenbeispielen der Berichtigung bedurfte, ist wo es anging stillschweigend berichtigt; wo dies aus neuen Quellen zu erläutern war oder wo aus solchen Ergänzungen zu machen waren, geben die Anmerkungen darüber Aufschluß. Wie im ersten Bande, hat er auch diesmal, soweit es der Raum gestattete, sich berechtigt geglaubt, auf die fließendere Form der ersten Auflage zurückzugreifen und dabei manche anregende Betrachtung, welche

M879276

ihm nur der Raumersparnis wegen unterdrückt zu sein schien, hergestellt. Er glaubt dabei in jedem Falle vorsichtig erwogen zu haben, ob solche Erweiterungen durch Jahns eigene Worte in seinem Sinne erfolgt seien.

Über einige eingreifendere Änderungen und Zusätze glaube ich mich noch in aller Kürze äußern zu müssen.

Sowohl die große neue Ausgabe der sämmtlichen Werke Mozarts und die zu derselben mit musterhafter Treue geschriebenen Revisionsberichte (vgl. I S. XLI), wie die seit dem Erscheinen der zweiten Auflage vermehrten Briefsammlungen ließen es angezeigt erscheinen, den Band von mehreren der früheren Beigaben zu entlasten. Daher wurden aus den Beilagen die Sammlung der Reisebriefe des Knaben (V), die Briefe über den Tod der Mutter (XII) und die Briefe an Constanze (XVI) weggelassen. Die letzteren waren ohnehin, seit Nottebohms Mozartiana erschienen sind, unvollständig, ihre Vermehrung aus letzterem Buche hätte aber gegenüber anderen Bedürfnissen einen zu großen Raum beansprucht. Alle diese Briefe sind jetzt in der zweiten Auflage der Nohlschen Sammlung und bei Nottebohm zu finden; freilich sind namentlich die Reisebriefe bei Nohl nicht ohne Lücken, so daß für gelehrte Benutzung Jahns frühere Auflagen ihren Werth behalten. Wünschenswerth wäre eine neue, durch die neuen Funde vervollständigte und wissenschaftlich bearbeitete Ausgabe der Nohlschen Briefsammlung, welche alsdann dem späteren Leser und Forscher ein erwünschter Begleiter der Biographie sein würde.

Übrigens ist die Weglassung dieser Briefe dadurch einigermaßen ausgeglichen, daß wie es Jahn selbst schon vielfach gethan und als seine Absicht in der Vorrede der 1. Auflage ausgesprochen hätte, größere Abschnitte der Briefe, welche biographisch wichtig waren, in die Darstellung selbst verwebt sind. Hierdurch mußten die bezüglichen Theile der Erzählung, z. B. die Reisen nach Berlin und Frankfurt und die letzte Wiener Zeit, natürlich an Unmittelbarkeit gewinnen, wenn ich auch die Verbindung mit dem Jahnschen Texte in meiner Weise versuchen mußte. Hierbei wird, glaube ich, der Werth der Nottebohmschen Veröffentlichung[1]) erst in seiner

[1]) Durch die Güte des Herrn Mandyczewski in Wien hat mir jetzt auch Nottebohms Handexemplar des Buches zu Gebote gestanden.

rechten Bedeutung erkannt werden, da die Benutzung dieses Buches durch das Fehlen chronologischer Anordnung ziemlich erschwert war. Durch die Auffindung der Originale von dreien dieser Briefe im Besitze des dänischen Schiffskapitäns P. Braém hat sich außerdem herausgestellt, daß in dem Wortlaut bei Nottebohm manche Unrichtigkeit stehen geblieben war, was bereits vorher an einzelnen Stellen erkannt worden war. Die erwähnten drei Briefe wurden in einer dänischen Zeitschrift, dann im Neuen Wiener Tageblatt veröffentlicht und hiernach von Engl in die Festschrift zur Mozart-Centenarfeier (Salzburg 1891) aufgenommen (S. 38 f.)[2]).

Noch andere Briefe, welche seit der 2. Auflage bekannt geworden waren, sind an den bezüglichen Stellen verwerthet; die im Goethe-Archiv neuerdings aufgefundenen, von M. Friedländer herausgegebenen Briefe an Aloysia und deren Vater sind mit Leopold Mozarts „väterlicher Ermahnung" zu einer besonderen neuen Beilage (X) verbunden; die Verlagshandlung des Goethe-Jahrbuchs und die Direktion des Goethe-Archivs gaben zum Wiederabdruck der ersteren bereitwillig ihre Zustimmung und letztere hat auch in dankenswerther Bemühung eine nochmalige Vergleichung mit den Originalen veranlaßt. Diese verschiedenen Funde lassen hoffen, daß auch in Zukunft noch weitere Briefe zum Vorschein kommen dürften; die Wittwe Mozarts, welche selbst andeutet, den Brief an ihre Schwester und die Briefe an das Bäsle besessen zu haben, scheint manche Stücke ihrer Sammlung, wohl des Gewinnes wegen, weggegeben zu haben.

Zu ferneren Ergänzungen, um dies gleich hier zu erledigen, boten theils neu hervorgetretene litterarische Erscheinungen, theils persönliche Mittheilungen mehrfach Gelegenheit. Erstere hier alle aufzuzählen unterlasse ich, man findet sie an den betreffenden Stellen erwähnt. Vieles ist namentlich über Don Juan theils aus Anlaß des Jubiläums (1887), theils später geschrieben; ich erwähne die Arbeiten von K. Engel, Freisauff, Gounod, besonders den werthvollen Aufsatz Chrysanders über Don Giovanni von Gazzaniga und Mozart (Vierteljahrsschr. für M. W. IV S. 351 f.) Was in Zeitschriften und Tagesblättern mitgetheilt war — nicht selten Wichtiges an entlegenen Stellen —, habe ich, soweit es mir

[2]) Auch hier scheinen Fehler in Folge unrichtiger Lesung vorhanden, was auch der dänische Herausgeber als möglich zugiebt. Die 3 Briefe stehen bei Nottebohm S. 31. 42. 72.

zugänglich war, benutzt; ich habe hier neben anderen Freunden meiner Arbeit besonders der verehrlichen Verlagshandlung meinen Dank für unermüdliche Unterstützung zu sagen, welche sich theils in der Übermittlung von Zeitungen und Journalen, welche Bemerkenswerthes enthielten, theils durch werthvolle und erfolgreiche Vermittlung bei schwierigeren Fragen, welche Einsicht schwer zugänglicher Hülfsmittel erforderten, kundgegeben hat.

Auch was ich sonst persönlicher Mittheilung verdanke, kann ich hier nicht alles aufzählen. Durch freundliche Auskunft bei verschiedenen Anlässen unterstützten mich Herr Professor Michaelis in Straßburg und Hofrath Hanslick in Wien; der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Herr E. Mandyczewski hatte die Güte, mir die Benutzung werthvoller Stücke aus dem Besitze der Gesellschaft zu vermitteln und mich auch auf mehrfache Fragen durch seinen Rath und wichtige Mittheilungen zu unterstützen. Mit größter Sorgfalt und Hingebung hat Herr Professor Dr. Fellner in Wien die Darstellung Jahns geprüft und eine große Anzahl theils wichtiger Ergänzungen und Berichtigungen thatsächlicher Angaben, theils litterarischer Mittheilungen aus entlegneren Quellen mir zugehen lassen; ich muß hier meinem Danke um so nachdrücklicher Ausdruck geben, als ich seinem Wunsche gemäß nicht überall, wo ich seiner Anregung folgte, ihn namentlich angeführt habe. Auch von Seiten des Salzburger Mozarteums habe ich wiederum durch die Güte der Herren Horner und Engl bei Zweifeln Unterstützung erfahren; die in dem Landesarchiv in Salzburg aufgefundenen Dokumente konnte ich bei einem kurzen Aufenthalte, Dank der Güte des Herrn Archivar Pirckmayer, selbst einsehen und habe mit dessen Zustimmung die amtlichen Dokumente nach der ersten Publikation in Beilage I mitgetheilt. Die für Mozart reichen Schätze der Königl. Bibliothek in Berlin habe ich bei einem längeren Aufenthalte daselbst benutzen und mir über manche Zweifelspunkte Aufklärung verschaffen können. Herr Wirkl. Geh. Oberregierungsrath Dr. Schöne gestattete mir freundlichst Einsicht und Benutzung der auf Mozart bezüglichen Stücke seiner Sammlungen; hiernach ist ein kurzes Abschiedsgedicht Mozarts (S. 469) und ein auf das Requiem bezüglicher Brief Constanze's (S. 801) beigefügt. Für Beiträge zu Mozarts Aufenthalt in Frankfurt am Main (1790) und die dortigen Bühnenverhältnisse bin ich Herrn Dr. Dietz in

Frankfurt verpflichtet, welcher außer wichtigen brieflichen Mittheilungen mir auch den bezüglichen Abschnitt aus dem Dietzschen Familienbuche übermittelte. Mit besonderer Liebenswürdigkeit gab mir Herr Malherbe in Paris Auskunft über wichtige Fragen und stellte mir aus seiner Sammlung mehreres Werthvolle zur Verfügung, so namentlich das Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken, über welches ich in Beilage XVI Bericht zu geben versucht habe. Allen genannten und noch manchen anderen habe ich Dank zu sagen, und muß auf ihre Hülfe zurückführen, was etwa der vorliegende Band Neues von Werth bringen sollte.

Außer dem Texte der Darstellung habe ich auch der Notenbeilagen zu gedenken, welche in etwas veränderter Gestalt auftreten. Es ist aus denselben alles ausgeschieden, was seither in der großen neuen Ausgabe und den Revisionsberichten zu derselben veröffentlicht ist. Der Grund, aus welchem Jahn diese Stücke mitgetheilt hatte, fiel nun weg; das Verdienst, dieselben zuerst bekannt gemacht zu haben, bleibt ihm. Von Arbeiten aus früher Jugendzeit ist in Folge dessen, außer dem Probestück aus Bologna, nur der kurze Abschnitt „Kanonische Studien" (I) stehen geblieben. Das Autograph derselben befindet sich, gleich dem der Räthselkanons (I S. 130), auf der Berliner Bibliothek; es sind eilig und in winzig kleinen Noten geschriebene Versuche in strenger Schreibart. Der Herausgeber hat den Druck mit dem Autograph genau verglichen und bemerkt mit Rücksicht auf den Schluß des dritten Stückes, daß im drittletzten Takte in der Tenorstimme, zwischen der zweiten und der dritten Note (a g) nachträglich noch ein a beigefügt ist, ohne nähere Bezeichnung', ob es an die Stelle des g treten solle. Der Knabe scheint die falsche Fortschreitung erkannt, aber den Versuch vollständiger Berichtigung aufgegeben zu haben.

Als Ersatz für diese Weglassungen sind zwei neue Stücke beigegeben. Nachdem schon von anderer Seite auf die auffallende Ähnlichkeit des Anfanges des ersten Terzetts in Gazzaniga's Convitato di pietra mit Mozart hingewiesen war (s. S. 403), erschien es von Interesse, die bezügliche Stelle vollständig mitzutheilen und den entsprechenden Abschnitt aus der Mozartschen Introduktion gegenüberzustellen. Die erstere Stelle ist der Wiener Partitur entnommen; Hr. Mandyczewski hatte die Güte, den Druck nochmals

mit der Handschrift zu vergleichen. Dann wurde in Beil. IV (Anfänge unvollendeter Kompositionen) das von Jahn (1. Aufl. III S. 510) und Köchel (Anh. 42) erwähnte Fragment einer Sonate für zwei Klaviere in B, nachdem Herr Malherbe das in seinem Besitze befindliche Autograph freundlich zur Verfügung gestellt hatte, beigegeben; es wird sicherlich das Bedauern hervorrufen, daß dieser vielversprechende Anfang nicht fortgesetzt worden ist.

Neu aufgefundene Werke kamen in diesem Bande kaum zur Sprache; hinzuweisen wäre hauptsächlich auf das Quartett Caro mio (Köchel Anh. 5). Ob die in einer alten und vergriffenen Pariser Ausgabe enthaltenen Duette für 2 Hörner (s. S. 828 A. 17) für echt zu halten sind, darüber möchte ich, indem ich selbst zu dieser Ansicht neige, auch noch andere Stimmen hören.

Mancherlei neue Aufschlüsse und Hinweisungen, welche mir theils durch von mir übersehene litterarische Erscheinungen, theils durch briefliche Mittheilungen und öffentliche Besprechungen des 1. Bandes[3]) zu Theil wurden, nöthigten mich, eine Anzahl Ergänzungen und Berichtigungen zum 1. Bande beizugeben; ich bedauere namentlich, daß mir die sorgsame und interessante Schrift von Scheurleer über Mozarts Aufenthalt in Holland (1883) bei der Bearbeitung des 1. Bandes noch nicht bekannt war und habe die wichtigsten Ergebnisse derselben nachgetragen. Ich bin nicht im Zweifel, daß auch der 2. Band im Laufe der Zeit Veranlassung zu Ergänzungen geben wird. Um einiges schon jetzt zu erwähnen, so hätte bei Besprechung der Händel-Bearbeitungen (S. 646) auf die warme und wohl motivirte Besprechung von Rob. Franz[4]) hingewiesen werden müssen. Die Statistik der Don Juan-Aufführungen (S. 360) war nach dem Aufsatze von E. Mentzel, „Mozarts bekannteste Opern auf der Frankfurter Bühne" (s. u. S. 534) dahin zu ergänzen, daß Don Juan am 3. Mai 1789 zuerst in Frankfurt a. M. aufgeführt wurde, wobei auch die Schlußscene noch gemacht wurde[5]). Wichtiger ist ein anderer Beitrag zu Don Juan.

[3]) Die eingehendste gab Dr. Reimann in der A. M. Z. 1890 Nr. 1 f. (vgl. Blätter für litt. Unterh. 1889 Nr. 52), welcher ich mehrfache Belehrung verdanke; eine Erörterung über gegensätzliche ästhetische Standpunkte lag außer dem Bereiche meiner Arbeit.

[4]) Vgl. C. Prieger, Urtheile u. s. w. S. 140 f.

[5]) Auch Figaro wurde (zu S. 286, 335) schon am 11. Okt. 1788 in Frankfurt aufgeführt; der Theaterzettel nannte schon damals Vulpius als Übersetzer.

Lyser hatte Proben einer von Mozart selbst verfertigten Übersetzung der Oper nach einer, seiner Angabe nach von ihm genommenen Abschrift veröffentlicht, deren Echtheit Jahn als zweifelhaft betrachtete (s. u. S. 397). Nun hat sich jüngst auf der Berliner Bibliothek noch ein weiteres Stück dieser Übersetzung von Lysers Hand gefunden, welches mir der Custos Herr Dr. Kopfermann freundlichst mittheilte. Al. Fuchs hatte dasselbe, wie er darauf bemerkt, 1844 von Lyser mit der gleichen Versicherung erhalten, daß er es von Mozarts Original abgeschrieben habe. Dieses Stück hat ein Titelblatt mit zum Theil sehr derben Scherzen, welche Mozart, wie wir ihn aus Briefen u. s. w. kennen, ganz ähnlich sehen, welche es aber erklärlich machen, daß es der Sohn nicht gern vor die Augen Unberufener kommen lassen wollte. Hierdurch hat es an Wahrscheinlichkeit gewonnen, daß wir in der That einen großen Theil des Don Juan-Textes in Mozarts eigener Übersetzung besitzen. Dies fordert aber eine weitere Erwägung und Behandlung, welche hier des Raumes wegen nicht gegeben werden kann.

Daß dem Bande das vollständige Verzeichnis von Mozarts Werken in der neuen großen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel beigegeben ist, wird den Besitzern des Werkes sicherlich erwünscht sein.

Der Herausgeber kann den Wunsch nur wiederholen, mit welchem er das Vorwort zum ersten Bande schloß, und hofft, daß in seiner dem großen Werke gewidmeten Arbeit, so viel dieselbe noch zu thun übrig lassen mag, die dankbare Pietät gegen den unvergeßlichen Verfasser nicht vermißt werde.

Coblenz, im Oktober 1891.

Hermann Deiters.

Inhalt.

Seite

28. Perſönliche Verhältniſſe 1
29. Der geſellige Verkehr 47
30. Van Swieten und die klaſſiſche Muſik 75
31. Mozart und die Freimaurerei 103
32. Mozarts künſtleriſches Schaffen 117
33. Mozart und das Klavier 153
34. Mozarts Inſtrumentalmuſik 198
35. Mozart als Opernkomponiſt 245
36. Le Nozze di Figaro 280
37. Mozart in Prag 334
38. Don Giovanni 344
39. Beſtellte Arbeiten 456
40. Eine Virtuoſenreiſe 468
41. Così fan tutte 482
42. Gehäufte Noth und Arbeit 529
43. La Clemenza di Tito 560
44. Die Zauberflöte 575
45. Krankheit und Tod 637
46. Das Requiem 647
47. Übers Grab 682

Beilagen.

I. Familien-Dokumente 695
II. Marianne Mozart 707
III. Zeugniſſe 716
IV. Dedikationen 728
V. Text der Kirchenmuſik 731
VI. Bearbeitungen von Mozarts Kirchenmuſik 742
VII. Wolfgangs Bäsle 745
VIII. Mozart als komiſcher Dichter 759
IX. Mozart und Vogler 765
X. Drei Briefe aus Mozarts erſter Liebeszeit 771
XI. Die Chöre aus König Thamos 785
XII. Zur Oper Idomeneo.
1. Arbeit am Text 788
2. Veränderungen bei der ſpäteren Aufführung 797

Seite

XIII. Die Kontroverse über das Requiem 800
XIV. Mozarts Wohnungen in Wien 815
XV. Mozarts Porträts 816
XVI. Ein Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken [H. D.] 825
Zusätze und Berichtigungen zum ersten Bande. 831
Mozarts Werke, Ausgabe Breitkopf und Härtel 843
Namen und Sachregister 867

Notenbeilagen.

I. Kanonische Studien 1
II. Antiphona Quaerite 2
III. 1. Offertorium von Eberlin 4
2. Misericordias von Mozart 5
IV. Anfänge unvollendeter Kompositionen.
1. Ouverture 6
2. Sonata a 2 Cembali 8
3. Sonate für 2 Klaviere 9
4. Quintetto 12
5. Quartetto 15
V. Zum Ballet aus Figaro 16
VI. 1. Aus Gazzaniga's Convitato di pietra. 19
2. Aus Mozarts Don Giovanni. 24
VII. 1. Orakel aus Glucks Alceste 27
2. Aus Don Giovanni (II, Sc. 11) 28
VIII. Skizzen zu La Clemenza di Tito 29
IX. Skizze eines figurirten Chorals 33
X. 1a. Aus Händels Anthem for the funeral of Queen Caroline 34
1b. Aus Mozarts Requiem. 35
2a. Aus Händels Joseph 36
2b. „ „ „ 36
2c. Aus Mozarts Requiem. 36
3. Aus Händels Messias 37
4. Aus Haydns Quartett 37

28.

Persönliche Verhältnisse.

Das Verhältnis Mozarts zu seinem Vater, welches bis dahin in einer so seltenen Weise sein gemüthliches Leben man kann fast sagen ausfüllte, war durch die Heirath schwer betroffen. Der Vater hatte zwar nach langem Widerstreben „willig, obgleich unwilligen Herzens" seine Zustimmung ausgesprochen; allein wie tief verletzt er war, geht am deutlichsten aus den Äußerungen hervor, mit welchen er einen begütigenden Brief der Baronin Waldstädten erwiederte (23. Aug. 1782):

Ich danke Ew. Hochgeboren verbündlichst für den besonderen Antheil, den Dieselben an meinen Umständen nehmen, und sonderlich sage den verbündlichsten Dank für die außerordentliche Gnade, die Ew. Hochgeboren für meinen Sohn hatte seinen Hochzeittag so kostbar zu verherrlichen[1]. Als ich ein junger Bursche war, glaubte ich immer, daß diejenigen Philosophen wären, die wenig sprachen, selten lachten und gegen alle Welt eine mürrische Miene machten. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es selbst zu wissen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit gethan, — ihm in so vielen Briefen über alles die klarsten und begreiflichsten Vorstellungen gemacht, — ich auch überzeugt bin, daß er meine mühsame Umstände, meine bei einem solchen Alter höchst beschwerliche Umstände kennt und meine Herabsetzungen in Salzburg einsieht, — da er weiß, daß ich sowohl im moralischen als physikalischen Verstande durch sein Betragen aufgeopfert bin, — so bleibt mir nichts übrig als ihn (da er es so wollte) sich selbst zu überlassen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Segen angedeihen lasse und ihm seine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir

[1] Auf Wolfgangs Bitte schickte er, um dafür der Baronin doch eine Aufmerksamkeit zu erweisen, ein Paar Salzburger Zungen, die als eine Delikatesse geschätzt wurden.

angeborne noch bey diesen Jahren übrige Munterkeit nicht verlieren, sondern immerhin das Beste hoffen[2].

Wer sich in Leop. Mozarts Lage zu setzen sucht, wird zugeben, daß seine Befürchtungen und Vorwürfe zum Theil begründet waren, allein ebenso wenig läßt sich verkennen, daß er zu weit ging, weil er sich nicht entschließen konnte die Selbständigkeit seines Sohnes anzuerkennen, und daß er einer Verbitterung Raum gab, welche ihn hart und ungerecht machte und die leider nicht völlig wieder aus seinem Herzen wich. Wolfgang zeigt dagegen keine Spur einer nachhaltigen Verstimmung, er bleibt sich in seiner Liebe und Verehrung gegen den Vater gleich, selbst herbe Zurechtweisungen machen ihn nicht irre. Schreibt er auch nicht mehr so häufige und nicht so lange Briefe wie früher, so entschuldigt er dies mit vollem Recht, wenn nicht Unwohlsein ihn abhält, durch die mancherlei Beschäftigungen und Zerstreuungen, denen er in seiner Lage nicht ausweichen konnte[3]. Wurde in solcher Bedrängnis eine der herkömmlichen Beglückwünschungen versäumt, so blieb doch die Entschuldigung nicht aus, z. B. (4. Jan. 1783): „Für den neuen Jahreswunsch danken wir beyde und bekennen uns freiwillig als Ochsen, daß wir ganz auf unsere Schuldigkeit vergessen haben — wir kommen also hintennach und wünschen keinen Neujahrswunsch, sondern wünschen unseren allgemeinen Alltagswunsch und damit lassen wir es beruhen"[4]. Da er fest überzeugt war, daß seine Constanze auf den Vater und die Schwester nur den günstigsten Eindruck machen könne, und daß die persönliche Bekanntschaft jede ungünstige Stimmung verwischen würde, so wünschte er nichts mehr als mit ihr nach Salzburg reisen zu können. Allein dem Unternehmen setzten sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen,

[2] Hamburger litt. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563.

[3] Leider sind Wolfgangs Briefe an seinen Vater nur bis zu dem Besuch in Salzburg (Juli 1773) in ziemlicher Vollständigkeit erhalten; von da an nur noch einzelne. Die Schwester glaubte, wie Nissen (Vorr. S. XVI) berichtet, daß Briefe aus späterer Zeit wegen Beziehungen auf Freimaurerei vom Vater vernichtet seien, was wahrscheinlich genug ist. Aus allen Spuren ergiebt sich aber, daß Mozart keineswegs ein nachlässiger Korrespondent gegen seinen Vater war; nur den Ansprüchen auf eine Art von Tagebuch, wie es früher auf Reisen geführt worden war, und wie er es mit seiner Tochter nach deren Verheirathung wechselte, konnte Wolfgang nicht mehr genügen.

[4] [Diesen und mehrere andere Briefe hat Jahn vollständig mitgetheilt Allg. Mus. Ztg. 1867 S. 202 f.]

die der Vater in seiner Empfindlichkeit nicht immer gelten ließ. Mozart wollte gern den Namenstag des Vaters (15. Nov. 1782) mit seiner Frau in Salzburg feiern, allein die Zeit wurde ihm zu knapp. Am 3. Nov. hatte er versprochen Frl. Aurnhammer in einer Akademie zu unterstützen, und Anfang Dezember hätte er schon wieder in Wien sein müssen, weil dann die beste Zeit für Lektionen und Konzerte war; dazu kamen noch die unpassirbar gewordenen Wege und eine Kälte, welche es nicht rathsam scheinen ließ mit der Frau zu reisen. Kurz die Reise mußte bis zum Frühjahr aufgeschoben werden, im Frühjahr aber machte die vorgerückte Schwangerschaft der Frau das Reisen unthunlich. Auf den letzten Augenblick lud er den Vater zu Gevatter (7. Juni 1783):

Da ich nicht glaubte, daß aus dem Spaß so geschwind Ernst werden könnte, so verschob ich immer mich auf die Knie niederzulassen, die Hände zusammen zu falten und Sie mein liebster Vater recht unterthänig zu Gevatter zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit ist, so thue ich es halt jetzt. — Unterdessen (in getroster Hoffnung, daß Sie mir es nicht abschlagen werden) habe ich seit die Hebamme den visum repertum eingenommen, schon dafür gesorgt, daß Jemand das Kind in Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder fominini sein! es heißt halt: Leopold oder Leopoldine!

Die Entbindung erfolgte am 17. Juni; Gevatter wurde nicht der Vater, sondern Baron Wetzlar, der sich selbst anbot und dem es Mozart nicht abschlagen konnte[5]. Jetzt wurde die Reise in bestimmte Aussicht genommen; Mozart mußte die Zweifel des Vaters an dem Ernste der Absicht beschwichtigen. Allerdings überkamen ihn und seine Freunde Bedenken, ob ihn, wenn er nach Salzburg käme, der Erzbischof nicht etwa gar langen ließ, weil er keine förmliche Entlassung aus seinen Diensten erhalten habe, — „denn ein Pfaff ist zu Allem fähig"; er schlug deshalb eine Zusammenkunft in München vor, aber sein Vater scheint ihn beruhigt zu haben[6]. Ende Juli 1783 machten sie sich auf den Weg[7].

[5] [Brief vom 8. Juni 1783 bei Nohl S. 391, der leider seine Quelle nicht nennt.] Der erstgeborne Sohn Raymund Leopold, „der arme dicke fette und liebe Buberl", wie es in einem Briefe (10. Dez. 1783) heißt, starb noch im demselben Jahr.

[6] Noch am 19. Jan. 1786 schrieb L. Mozart seiner Tochter, daß der Erzbischof einen Brief Wolfgangs habe öffnen lassen, ohne aber etwas darin zu finden.

[7] [Zwei auf die Reise bezügliche Briefe Constanze's nebst einer Nachschrift Mozarts theilt O. Jahn mit A. M. Z. 1867 S. 226].

Mozart hatte, ehe er verheirathet war, „in seinem Herzen das Versprechen gethan", wenn er Constanze als seine Frau nach Salzburg bringen würde, dort eine neu komponirte Messe aufzuführen. „Zum Beweise der Wirklichkeit meines Versprechens", schrieb er seinem Vater (4. Jan. 1783), „kann die Spart von der Hälfte meiner Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung daliegt". Von dieser in einem großartigen Maßstab angelegten Messe (427 K., S. XXIV. 29) brachte er nun das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vollendet mit nach Salzburg. Die fehlenden Sätze wurden wahrscheinlich aus einer älteren Messe ergänzt und so das Ganze nach einer am 23. Aug. im Kapellhause gehaltenen Probe am 25. Aug. in der Peterskirche — im Dom würde es der Erzbischof wahrscheinlich nicht gestattet haben — aufgeführt, wobei seine Frau die Sopranpartie sang[8].

Er war während jenes Aufenthaltes nicht unthätig. Die Wiedereinführung der italiänischen Oper hatte ihn veranlaßt, sich nach dem Text einer opera buffa umzusehen, den er komponiren könnte, und schon ehe er nach Salzburg kam, hatte er durch den Vater seinen alten Librettodichter Varesco zu bestimmen gesucht, diese Arbeit zu übernehmen. Da dieser sich bereit erklärte, wurde nun der Aufenthalt in Salzburg benutzt, um den Plan der Oper L'Oca del Cairo gemeinsam zu besprechen. Varesco entwarf eine detaillirte Darlegung der Handlung, führte auch den ersten Akt vollständig aus und Mozart machte sich gleich mit Eifer ans Komponiren, so daß er einen Theil dieses Aktes genau skizzirt mit nach Wien nahm. Wir werden später uns mit dem Schicksal dieser Oper noch zu beschäftigen haben.

Daneben fand er Zeit Michael Haydn einen Liebesdienst zu erweisen. Dieser hatte vom Erzbischof den Auftrag erhalten Duette für Violine und Bratsche, vielleicht zu höchst eigenem Gebrauch, zu schreiben, konnte sie aber in Folge einer heftigen Krankheit, die ihn auf längere Zeit arbeitsunfähig machte, nicht zum bestimmten Termin fertig liefern, worauf ihm der Erzbischof mit Einziehung der Besoldung drohte. Als Mozart von dieser Verlegenheit erfuhr, übernahm er sogleich die Arbeit und schrieb, da er Haydn täglich zu besuchen pflegte, bei ihm mit solchem Eifer, daß die Duette in kurzer Zeit vollendet

[8] Nissen S. 476.

waren, welche dann dem Erzbischof unter Haydns Namen übergeben wurden[9]. Und diese beiden Duette (423. 424 K., S. XV. 1. 2) sind nicht etwa wie bestellte Arbeit leicht hingeworfen um fertig zu werden, sie sind mit unverkennbarer Liebe gearbeitet, die theils in dem Wunsch etwas seiner und des befreundeten Meisters Würdiges zu leisten, theils in dem Interesse, welches die Schwierigkeiten so eng begrenzter Mittel ihm darboten, begründet sein mochte. Es ist keine geringe Kunst, nicht allein die Umrisse scharf und bestimmt zu entwerfen — dies ist bei dieser Gattung allerdings das Erste —, sondern auch Licht und Schatten und detaillirte Zeichnung herauszubringen. Dies beruht wesentlich auf der freien Stimmführung, die zum Theil imitatorisch ist — wo sich die selbständige Bewegung mit Nothwendigkeit ergiebt —, aber auch den an sich nur begleitenden Figuren einen eigenthümlichen und bedeutenden Charakter aufzuprägen vermag. Sie ist um so wichtiger, weil die Beschränktheit der Stimmen nur ausnahmsweise eine volle Harmonie zuläßt, die Wirkung einer solchen also meistens durch geschickte Zerlegung der Elemente derselben erreicht werden muß. Die steife Monotonie gebrochener Akkorde zu verbrauchen und doch dem Gehör, bei völlig freiem Spiel der einzelnen Stimmen, in jedem Moment das sichere Gefühl der Harmonie zu gewähren ist eine Aufgabe, zu deren Lösung Kunst und Genie zusammenwirken müssen. Hier ist sie mit einer gewissen Behaglichkeit gelöst, die es sich auch in engen Grenzen wohl sein läßt. In den Formen ist für Abwechslung gesorgt. Das erste Duett in G dur besteht aus einem breit angelegten Allegro, einem kürzeren, schönen Adagio, und einem lebhaften, aber mehr als wohl sonst ernst gehaltenen Rondo; im zweiten in B dur wird das leichter gehaltene Allegro durch ein kurzes figurirtes Adagio eingeleitet; darauf folgt ein der Siciliana ähnliches Adagio und den Beschluß machen sehr anmuthige Variationen. Die Freiheit der Erfindung in Melodie und Harmonie ist in keiner Weise beschränkt, die Ausführung ist breit, dabei frisch und lebendig, und eine Menge feiner Züge einer sicheren Meisterhand sind durch das Ganze verstreut. Michael Haydn hielt das Original als ein Andenken an den

[9] A. M. Z. I S. 291. Biograph. Skizze von Mich. Haydn (Salzb. 1808) S. 38 f.

Freund und Künstler ungemein hoch, auch Mozart soll auf diese Arbeit Werth gelegt haben.

Im Hause des Vaters fanden sie mehrere Kostgänger. „Mein Sohn ist und bleibt in Wien", schreibt dieser an Breitkopf (29. April 1782). „Unterdessen habe ich eine Unterhaltung mit zwey Schülern, dem zwölfjährigen Sohne und dem vierzehnjährigen Töchterchen des Hrn. Marchand Theaterdirectors in München, die bey mir in der Erziehung sind und ich Hoffnung habe aus dem Knaben einen großen Violin- und Clavierspieler, und aus dem Mädchen eine große Sängerin und vortreffliche Clavierspielerin zu bilden". Zu ihnen war noch die neunjährige Johanna Brochard, Tochter der berühmten Schauspielerin gekommen, welche in den Jahren 1783 und 1784 Leopold Mozarts Unterricht genoß[10]. Wolfgang nahm an den talentvollen Schülern regen Antheil. Der Margarethe Marchand, welche er als Frau Danzi in München wieder sah, ließ er sagen (31. Okt. 1783), „sie soll im Singen keinem Fuchsschwanz gleichen, denn die Leckereien und Küssereien sind nicht allezeit angenehm. Nur dumme Eseln kann man mit so etwas betrügen. Ich wenigstens will lieber einen Bauernkerl gedulden, als daß ich mich durch so falsche Kalfatereien übertölpeln lassen könnte, die doch so übertrieben sind, daß man sie mit Händen greifen kann". Nach dem, was später über ihre Leistungen berichtet wird, scheint sie guten Rath angenommen zu haben[11]. Auch für den Bruder Heinrich interessirte er sich und ließ ihm bestellen (6. Dez. 1783), daß er in Linz und Wien schon vieles zu seinem Vortheil geredet habe. „Er soll sich recht auf das Staccato begeben; denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen". In Salzburg war damals auch die blinde Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies gegenwärtig, welche mit L. Mozart befreundet worden war und nun auch mit Wolfgang in Verkehr trat[12], der später für sie ein Konzert schrieb (I S. 820).

[10] Lipowsky, Bayersch. Mus. Lex. S. 36. [Mit der Marchand war Mozarts Frau von München her bekannt und richtete kurz vor der Reise, am 19. Juli 1783, Briefe an sie und an Marianne, welche O. Jahn A. M. Z. 1867 S. 226 mitgetheilt hat. Über ein öffentliches Auftreten der Geschwister Marchand vgl. Hammerle S. 64, wo die Jahreszahl 1775 wohl irrthümlich ist. Die „Brochard Hannchen" traf Mozart 1790 in München wieder und lobte ihr Klavierspiel, vgl. den Brief vom 2. Nov. 1790 bei Notteb., Moz. S. 80.]

[11] Rochlitz, Für Freunde d. Tonk. III S. 179.

[12] Wien. Mus. Ztg. 1817 S. 289.

Was Mozart aber am meisten am Herzen lag, seinem Vater wie seiner Schwester das Vorurtheil gegen seine Frau zu benehmen und ein Verhältnis herzlicher Zuneigung zwischen ihnen zu begründen, das schlug leider fehl. Eine äußerliche Annäherung scheint durch diesen Besuch wohl erreicht zu sein, allein alle Anzeichen weisen darauf hin, daß weder der Vater noch Marianne sich zu Constanze hingezogen fühlten. Mozart soll unzufrieden gewesen sein, daß man seine Frau nicht mit einigen der Pretiosen erfreute, welche er in seiner Jugend geschenkt erhalten hatte [13]. Dieser Zug ist allerdings charakteristisch; wir sahen schon, daß L. Mozart sich durch die Verheirathung seines Sohnes zur äußersten Strenge in dieser Rücksicht berechtigt glaubte, besonders gegen die Schwiegertochter, welche er für eigennützig hielt. Es ist daher nur zu begreiflich, daß Constanze, welche die Abneigung der Seinigen unmittelbar empfunden hatte, keinen Grund fand die Anhänglichkeit ihres Mannes an dieselben zu pflegen. Nichts desto weniger war dieselbe in seinem Herzen so fest gewurzelt, daß in seinen Briefen, wenn sie gleich seltener werden, überall die alte kindliche Liebe und Ehrfurcht unverändert sich ausspricht.

Nach einem Aufenthalt von fast drei Monaten reisten sie wieder nach Hause; von Linz aus stattete Mozart seinem Vater den folgenden Reisebericht ab:

Wir sind gestern, den 30sten October früh um 9 Uhr, glücklich hier angelangt. Den ersten Tag haben wir in Böcklbruck übernachtet. Den folgenden Tag sind wir Vormittags in Lambach angekommen, und ich kam eben recht, um bey dem Amte das Agnus Dei mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat [14] hatte die größte Freude, mich wieder zu sehen. Wir blieben den ganzen Tag allda, wo ich auf der Orgel und dem Clavichord spielte. — Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersperg bey Hrn. Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort versammelt seyn wird. Ich entschloß mich also, auch dabei zu seyn, und wir fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und sagte, daß sein Hr. Vater schon 14 Täge auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich

[13] Nissen, Vorr. S. XVIII.

[14] [Abt zu Lambach war Amandus Schickmayr von 1746 bis 1794; während der zeitweisen Aufhebung des Stiftes (1785—88) erscheint er als Administrator. Es war derselbe, der Mozarts 1767 freundlich aufgenommen hatte. Vgl. I S. 70.]

mußte bey ihm logiren. Als wir den andern Tag zu Linz beym Thore waren, stand schon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie sehr man uns in diesem Hause mit Höflichkeiten überschüttet. Dienstag, als den 4ten November, werde ich hier im Theater Accademie geben, und weil ich keine einzige Sinfonie bey mir habe, so schreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig seyn muß. — — Meine Frau und ich küssen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen so lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht sehr für alles Empfangene[15].

Welche Symphonie es sei, die Mozart in Linz komponirte, war bisher bestritten. Holmes vermuthete (S. 235), daß es eine Symphonie in C dur sei (425 K., S. VIII. 36), welche nach H. F. Niemetschek einem Grafen Thun gewidmet war. Da an Niemetscheks Angabe zu zweifeln kein Grund ist, war es jedenfalls diese Symphonie, welche Mozart am 15. Mai 1784 mit folgenden Worten seinem Vater überschickte:

Ich habe heute dem Postwagen die Sinfonie, so ich in Linz dem alten Grafen Thun gemacht habe, sammt 4 Concerten mitgegeben; — wegen der Sinfonie bin ich nicht heicklich, allein die 4 Concerte bitte ich bey sich im Hause abschreiben zu lassen, denn es ist den Kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, wie den in Wien.

Dagegen glaubte André, daß eine nicht gedruckte Symphonie in G dur (444 K., S. VIII. 37) die in Linz komponirte sei, wofür sprechen könnte, daß die Partitur nur bis in die erste Hälfte des Andante von Mozarts Hand geschrieben, von da an durch einen Kopisten ergänzt ist; höchst wahrscheinlich, weil Mozart um Zeit zu gewinnen von der letzten Hälfte gleich die Stimmen ausschrieb, wie er das bei großer Eile auch sonst wohl that. Auch das kleinere Orchester, die knapperen Dimensionen und der leichtere Charakter dieser Symphonie — denn die in C dur ist der Anlage und Behandlung nach bedeutender — würden dazu stimmen. Erwägt man nun, daß Mozart in dem Briefe aus Linz von einer Symphonie spricht, welche er „über Hals und Kopf" für eine Akademie zu schreiben habe, jene in C aber ausdrücklich als eine

[15] Als L. Mozart im Jahr 1785 auf der Rückreise von Wien nach Linz kam, mußte er ebenfalls bei Graf Thun logiren; dort fand er auch den neuen Bischof Graf Herberstein (I S. 26).

für Graf Thun geschriebene bezeichnet, so liegt die Vermuthung nahe, daß in jenen Linzer Tagen zwei Symphonien entstanden sind. Jedenfalls gehören die beiden erwähnten der Zeit und Art nach zu einander und bezeichnen in eigenthümlicher Weise eine Übergangsstufe in Mozarts Instrumentalmusik: nirgends tritt der positive Einfluß der Haydnschen Symphonien in gleicher Weise wie in diesen beiden hervor. Schon der Umstand ist nicht bedeutungslos, daß beide ein ziemlich pathetisches, spannendes Adagio dem Allegro, welches sehr dagegen absticht, als Einleitung vorangehen lassen; was bei Haydn bekanntlich meistentheils, bei Mozart nur ausnahmsweise vorkommt. Dann aber verräth sich in dem lebhaften munteren, dabei rauschenden und glänzenden Charakter des Ganzen, in dem Bestreben durch launige Einfälle, durch unvermuthete Kontraste aller Art — in der Harmonie, in der Abwechslung von f und p, in den Instrumentaleffekten — zu reizen und zu unterhalten, sogar in manchen Einzelheiten der technischen Ausführung unverkennbar das Studium der Haydnschen Weise und die Absicht ihm dieselbe in ihren wesentlichen Momenten abzulernen. Nirgends tritt dies deutlicher hervor als im Andante der Symphonie in G dur. Gleich das Thema, die einfachen Bässe, die Triolenfigur der zweiten Geige, dann das Minore mit der Figur im Baß und den einzelnen scharfen Accenten, — das alles sind ganz Haydnsche Züge. Auch die kontrapunktische Ausführung im Finale erinnert in dieser wie in der C dur-Symphonie an Haydns Manier [16]. Daß es dabei nicht auf ein wirkliches Nachahmen abgesehen sei und daß Mozarts Eigenthümlichkeit sich auch hier nicht verleugne, bedarf kaum der Bemerkung. Wenn man die Symphonie in Es dur (543 K., komp. 26. Juni 1788) vergleicht, so nähert sich auch diese nicht allein durch das einleitende Adagio, sondern in manchen andern Zügen, die namentlich in dem launigen Finale hervortreten, der Haydnschen Art mehr als die übrigen Symphonien jener Zeit; aber hier ist Mozarts Individualität so entschieden vorwiegend

[16] Einzelne Züge werden bei näherer Betrachtung jedem entgegentreten; ich führe nur aus der Symphonie in C dur beispielsweise an den unvermutheten Eintritt des E moll (S. 5 Takt 3) und C dur (S. 5 Takt 7), die einzelnen starken Schläge der Blasinstrumente (S. 18 Takt 10. 11), das eigenthümliche Thema, mit dem die Bässe einsetzen (S. 20 Takt 13), im Mennett ganz besonders die neckischen Schlußtakte (S. 26 Takt 18—32), u. a. m.

und maßgebend, daß sie auch jenen Zügen ihr auszeichnendes Gepräge gegeben hat.

Daß Mozart in wenigen Tagen eine, vielleicht gar zwei Symphonien schrieb, kann nach ähnlichen Beispielen nicht Wunder nehmen; auffallend ist, daß er bei jenem Aufenthalt in Linz ein Ecce homo, das großen Eindruck auf ihn machte, für seine Frau zeichnete, welche dieses Blatt mit seiner Unterschrift: »dessiné par W. A. Mozart, Linz ce 13. Nov. 1783, dedié à Mme. Mozart son épouse« als einen Beweis aufbewahrte, „daß er auch dazu Talent hatte", wie sie an Härtel schrieb (21. Juli 1800)[17].

Im Jahre 1785 erwiederte Leopold Mozart den Besuch seiner Kinder und hielt sich vom 10. Februar bis 25. April bei ihnen auf. Er überzeugte sich, daß seines Sohnes Einkommen mehr als ausreichend sein mußte, daß das Hauswesen geordnet war, und freute sich an dem zweiten Enkel, dem kleinen halbjährigen Carl, „der gesund, freundlich und wohlauf" war. Dennoch scheint es ihm dort nicht behaglich gewesen zu sein; seine Stimmung gegen die Frau und den Sohn wurde nicht günstiger und auf den Plan des letzteren einzugehen, zu ihm nach Wien zu ziehen, mochte er wenig Neigung empfinden[18]. Aber mit der alten Freude und Bewunderung nahm er an den künstlerischen Leistungen und Erfolgen Wolfgangs Antheil. Er war zu der Zeit gekommen, wo ein Konzert das andere drängte, in denen Wolfgang fast regelmäßig beschäftigt war; u. a. fanden die Fastenkonzerte auf der Mehlgrube vom 11. Februar an jeden Freitag statt (I S. 819); am 13. und 17. März wurde Davidde penitente aufgeführt. Seines Sohnes Spiel wie Kompositionen entzückten ihn in gleicher Weise. In einer Akademie spielte Wolfgang das herrliche für die Paradies komponirte Konzert (456 K., S. XVI. 18); „ich war", schreibt der Vater an Marianne am

[17] [Wolfgang schreibt am 14. April 1770 aus Rom: „Jetzt habe ich just den heiligen Petrus mit dem Schlüsselamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heiligen Lukas mit meiner Schwester ꝛc. ꝛc. abgezeichnet". Demnach scheint er sich schon früh in dieser Kunst geübt zu haben. „Im Zeichnen, Rechnen zeigte er viele Geschicklichkeit", erzählt die Schwester, Nott. S. 110.]

[18] Nissen berichtet (Vorr. S. XVIII), aus den Briefen, welche L. Mozart von Wien aus an seine Tochter schrieb — von denen ich leider nur einige weniger bedeutende selbst gesehen habe — leuchte einige Kälte gegen seinen Sohn hervor.

14. Februar, „nur zwei Logen von der recht schönen würtembergischen Princessin neben ihr entfernt und hatte das Vergnügen, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen", — so warm und innig empfand der alte Mann die künstlerische Schönheit. Schon am zweiten Tag nach der Ankunft des Vaters hatte Mozart Haydn zum Quartett zu sich eingeladen. Wenn in Gesellschaften Quartett gespielt wurde, übernahm Mozart, der in späteren Jahren nicht leicht Violine spielte, gewöhnlich die Bratsche. Kelly erzählt, daß in einer Gesellschaft von Künstlern bei Storace Quartett gespielt worden sei, bei welchem Haydn die erste, Dittersdorf die zweite Violine, Mozart Bratsche und Vanhall Violoncell gespielt habe — eine Besetzung, einzig in ihrer Art[19]. L. Mozart berichtet seiner Tochter:

Es wurden die neuen Quartetten gemacht, aber nur die drei neuen, die er zu den andern 3, die wir haben, gemacht hat [K. 458. 464. 465. S. XIV. 17 (B), 18 (A), 19 (B)], — sie sind zwar ein bischen leichter, aber immer vortrefflich komponirt. Hr. Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne, er hat Geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft[20].

L. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen; er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens.

Auch mit seinem Schüler Heinr. Marchand, der ihn begleitete und sich in einigen fremden Akademien (so im Burgtheater am 2. März, in der Wittwensocietät am 15. März) mit großem Beifall hören ließ, legte er dort Ehre ein. Auch sonst

[19] Kelly, Remin. I p. 240 f. Holmes vermuthet, da Haydn zwar allerdings ein guter Geiger aber kein Solospieler war, daß Kelly ihn durch einen Gedächtnisfehler an Mozarts Stelle gesetzt habe (S. 267); dann wäre eher anzunehmen, daß Dittersdorf, der damals ein berühmter Violinspieler war, die erste und Haydn die zweite Geige gespielt habe.

[20] [Der hier gegebene Wortlaut der wichtigen Äußerung Haydns ist in dem Briefe des Vaters, wie ihn Nohl (Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen S. 294) nach dem Autograph giebt, übereinstimmend mit der Angabe der Schwester (Nottebohm S. 110), enthalten.]

fehlte es nicht an Genüssen und Zerstreuungen mancher Art. Er hörte Aloysia Lange, deren schöne Stimme ihm einst so viel Sorge gemacht hatte, sowohl im Privatkreise wie öffentlich in Glucks Pilgrimmen von Mekka und in Grétry's Zemire und Azor — dies war eine ihrer Hauptrollen —: „sie sang beydesmal und spielte vortrefflich". Ihr Gatte, welcher auch die Malerkunst übte, zeichnete sein Porträt „auf rothes Papier"; dasselbe war, wie er erzählt, „vollkommen getroffen und schön gezeichnet"[21]. Auch die Baronin Waldstädten, auf deren Bekanntschaft er sich so sehr gefreut hatte, wurde in Klosterneuburg besucht, wo sie sich damals aufhielt; wir erfahren nicht, wie es mit der Zusammenkunft ausfiel.

Von größerer Wichtigkeit, und für einen Mann von seiner Sinnes- und Denkungsart sicherlich von ernster Bedeutung war es, daß L. Mozart durch den Einfluß seines Sohnes bewogen ward, während er sich in Wien befand ebenfalls in den Freimaurerorden einzutreten. Der scharfe Rationalismus, welcher neben streng kirchlicher Frömmigkeit in seiner Auffassung sittlicher Pflichten wie praktischer Lebensverhältnisse, in seinem kritischen Verhalten gegen Vorurtheile aller Art so stark hervortritt, macht es begreiflich, daß er Aufklärung bei einer Gesellschaft suchte, welcher ausgezeichnete und von ihm hochverehrte Männer angehörten. Wie weit er sich durch die Aufschlüsse, welche ihm dort wurden, befriedigt fühlte, ist mir nicht bekannt; ebensowenig ob er in Salzburg, wo der Orden auch Anhänger gefunden hatte, ein thätiges Mitglied gewesen sei; die Tochter glaubte zu wissen, daß seine Korrespondenz mit Wolfgang seit dieser Zeit sich auf Gegenstände der Freimaurerei bezogen habe (S. 2).

Von Wien reiste Leopold Mozart über München, wo er sich ebenfalls gut unterhielt, nach Salzburg zurück. Dort fand er eine Verfügung seines gnädigsten Herrn vor, daß ihm, da er seinen sechswöchentlichen Urlaub eigenmächtig überschritten hatte, wenn er nicht bis Mitte Mai eingetroffen sei, „bis auf weitere Anschaffung keine Besoldung mehr verabfolgt werden solle"[22]. Man begreift, daß er seiner Tochter klagte, wie sehr er sich dort

[21] [Brief des Vaters vom 25. März 1785 bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen s. Zeitg. S. 296.]

[22] [Vgl. Pirckmayer an dem mehrerw. Orte S. 151.]

langweile. Den Sohn sah er nicht wieder. Eine leise Hoffnung, welche er gegen Marianne äußerte, daß Wolfgang, der lange Zeit nicht geschrieben, ihn vielleicht durch einen Besuch überraschen werde (16. Sept. 1785), ging nicht in Erfüllung; er selbst machte zwar im Februar 1787 mit Heinrich Marchand noch einen Ausflug nach München, aber nach Wien kam er nicht wieder. Mit väterlichem Stolz ließ er sich von Wolfgangs glänzenden Erfolgen in Prag berichten und versäumte nicht, seiner Tochter mitzutheilen, daß Pater Edmund, der zum Besuch in Wien gewesen war, erzählt hatte, ganz Wien halte Wolfgang für den größten der dort lebenden Tonkünstler (3. Febr. 1786). Mit sorgender Theilnahme verfolgt er die Gestaltung der äußeren Umstände seines Sohnes, aber er weist mit konsequenter Strenge jeden Anspruch auf thätige Unterstützung zurück, auf die dieser durch seine Selbständigkeitserklärung sich selbst das Recht genommen habe; nur seinen väterlichen Rath, nicht immer in der schonendsten Form, ihm zu ertheilen ist er stets bereit. So bleibt er sich selbst gleich, und die Rührigkeit und Thätigkeit, welche er im Verkehr mit dem fernen Sohn nicht mehr wie früher entwickeln kann, tritt in seinen Beziehungen zur Tochter unausgesetzt in gleicher Weise hervor. Indessen blieb er von den Schwächen und Leiden des Alters nicht unberührt; auf eine theilnehmende Anfrage nach seinem Befinden antwortet er Marianen (24. Febr. 1787):

Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Gesundheit mehr sein, da immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz man muß flicken, so lange man flicken kann. Dermalen kann eine gute Hoffnung auf das bessere Wetter setzen. Übrigens wirst Du mich ganz natürlich sehr mager finden, welches aber in der Hauptsache nichts thut.

Er hatte noch die Freude, die Geschwister Storace und Kelly zu sehen; Mlle. Storace hatte freilich den ausführlichen Brief, welchen Mozart ihr mitgegeben hatte, so gut verpackt, daß sie ihn nicht abgeben konnte, aber die mündliche Unterhaltung mit so nahen Freunden des Sohnes konnte mehr als Ersatz sein. Bald nachher fing er an zu kränkeln; auf die Kunde davon schrieb ihm Wolfgang (4. April 1787):

Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr, als ich aus Ihrem letzten vermuthen konnte,

daß Sie sich gottlob recht wohl befinden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank seyen! wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewiß, — obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen — da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. — Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen. Ich habe Ihnen in dem Briefe (so die Storace eingepackt hat) schon über diesen Punkt (bey Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebsten besten Freundes — Grafen von Hatzfeld) meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt, wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die welche ihn so genau kannten wie ich. — Ich hoffe und wünsche daß Sie sich während ich dieses schreibe besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht besser seyn, so bitte ich Sie bey ..... mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschenmöglich ist in Ihren Armen seyn kann; ich beschwöre Sie bey allem, was — uns heilig ist. — Doch hoffe ich bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

Ihr gehorsamster Sohn.

Dieser Brief drückt das Siegel auf das schöne, echt menschliche Verhältnis, welches zwischen Vater und Sohn bestand: im Angesicht des Todes stehen sie als Männer einander gegenüber, gefaßt durch die Überzeugung, daß echte Liebe und Treue, ernstes Streben nach Wahrheit und Sittlichkeit über die Schranken des irdischen Daseins hinausreichen.

Zwar schien sich der Vater wieder zu erholen, er fühlte sich besser und schrieb noch am 26. Mai seiner Tochter, daß er sie mit ihrer Familie zu Pfingsten erwarte; aber diese Freude erlebte

er nicht mehr. Am 28. Mai 1787 endigte ein rascher Tod[23] das Leben eines Mannes, der durch einen seltenen Verein von klarer Einsicht und unermüdlicher Thätigkeit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat, einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Komponisten ein; ein Versuch, sich dieselben näher zu vergegenwärtigen, ist daher unerläßlich.

Das Verhältnis mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demselben Hause[24], allein schon bei dem zweiten Besuch, welchen er mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit, daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor, nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Seit der ersten Entbindung ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch", berichtet Sophie Haibl. „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt, in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Überreichung: Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns". Besonders die jüngste Schwester Constanze's, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause; bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester fand sie dort nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der

[23] Mozart meldete die Trauerbotschaft gleich seinem Freunde Gottfried v. Jacquin: „Ich benachrichtige Sie, daß ich heute als ich nach Haus kam die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam. — Sie können sich meine Lage vorstellen!"

[24] „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt L. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782), „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück".

größten Bereitwilligkeit that. Auch an Mozarts letztem Krankenlager finden wir sie als treue Pflegerin.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia[25] scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben. Sie lebte mit ihrem Manne nicht glücklich, wovon er selbst die Schuld auf Zwischenträgereien schiebt[26], wiewohl es notorisch war, daß er sie durch Eifersucht quälte, wozu er ihr selbst Veranlassung gab[27]. In Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben; sonst hätte er schwerlich in der (I S. 838) erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Sie gestand später, daß sie als junges Mädchen Mozarts Bedeutung nicht zu würdigen vermocht habe und zeigte sich als große Verehrerin seiner Musik und als seine aufrichtige Freundin[28]. Auf den freundschaftlichen Umgang, den Mozarts auch später mit den „Lange'schen" unterhielten, weisen mancherlei Andeutungen in den Briefen hin[29]. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Am 10. April 1782 komponirte er für seine Schwägerin eine Arie (383 K., S. II. 23)[30], deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;

darauf hinweist, daß sie in einer Benefizvorstellung zum Abschied gesungen wurde; ob vor einer Kunstreise, oder ob Mad. Lange damals entlassen und gleich darauf wieder engagirt wurde, weiß ich nicht. Die Komposition (in G dur), welche die Form eines

[25] Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Porträts von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. [Vgl. Freisauff, Mozarts Don Juan, zu S. 48.] Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

[26] Lange, Selbstbiogr. S. 118.

[27] Friedel, Briefe aus Wien S. 409.

[28] A. M. Z. III S. 659.

[29] [Einen italiänischen Brief „an die Lang" bietet die Wittwe am 15. Juni 1799 Breitkopf und Härtel für die A. M. Z. an. Nottebohm S. 126. Möglicherweise derselbe, den wir in Beilage X bringen.]

[30] An demselben Tage schrieb Mozart seinem Vater einen Brief voll Unruhe über seine eigenen Angelegenheiten: auch hier sieht man, daß der wahre Künstler sich von dem, was den Menschen drückt und beängstigt, im Schaffen frei macht.

Liedes von zwei Strophen beibehalten hat, ist sehr einfach, leicht und gefällig, wie es für ein Gelegenheitsstück angemessen ist, und herzlich. Eigenthümliche interessante Züge fehlen nicht, z. B. Vorhalte und durchgehende Noten auf einem Orgelpunkt, welche auch moderne Musiker pikant finden dürften. Die Begleitung ist leicht aber fein, die Saiteninstrumente spielen durchgängig pizzicato, was Mozart bekanntlich nicht allzu oft gebraucht; Flöte, Oboe und Fagott als Soloinstrumente, aber ohne alle Bravour angewendet beleben aufs zierlichste die einfachen Contoure. Im folgenden Jahre (8. Jan.) komponirte er ein Rondo (416 K., S. VI. 24) **Mia speranza adorata**, welches sie zuerst in einem Konzert auf der Mehlgrube sang, eine durch Zartheit und Feinheit ausgezeichnete Komposition, welche zumeist auf gefühlten Vortrag berechnet ist, und nur beiläufig die Höhe und Geläufigkeit der Sängerin in Anspruch nimmt. Im März desselben Jahres unterstützten sie sich wechselseitig in ihren Konzerten (I S. 816 f.).

Seitdem die italiänische Oper wieder eingeführt war, kam es nicht selten vor, daß Mozart gebeten wurde, einzelne Stücke zum Einlegen zu komponiren. Als im Jahre 1783 Anfossi's 1778 komponirte Oper Il curioso indiscreto zur Aufführung kam, ersuchten Mad. Lange und Adamberger, welche als deutsche Sänger in der italiänischen Oper mit mancherlei Kabalen zu kämpfen hatten und bereits aus Erfahrung wußten, daß sie mit Mozarts Arien Glück machten, diesen zu dem ersten Debut für sie ein paar dankbare Arien zu dieser Oper zu schreiben. Er war wie immer dazu bereit, allein er sollte erfahren, daß man ihm nicht ohne Widerstand gestatten wolle, auch in der italiänischen Oper sich geltend zu machen. Wir haben seinen eigenen Bericht in einem Briefe an seinen Vater (2. Juli 1783):

Die Oper ist vorgestern Montags zum erstenmal gegeben worden; es gefiel gar nichts, als die zwey Arien von mir, und die zweyte, welche eine Bravour-Arie ist, mußte wiederholt werden. — Nun müssen Sie wissen, daß meine Feinde so boshaft waren, schon vornhinein auszusprengen: Mozart will die Opera des Anfossi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ also dem Grafen Rosenberg sagen, daß ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes sowohl deutsch als welsch dem Opernbüchl beygedruckt:

Verwarnung.

Die beyden Arien, Seite 36 und 102, sind von Herrn Maestro Mozart aus Gefälligkeit für Madame Lange, und nicht vom Herrn Meister Anfossi in Musik gesetzt worden. Dieses wird zur Ehre desselben hiermit bekannt gemacht ohne nur im Mindesten dem Ansehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche sowohl mir als meiner Schwägerin unaussprechliche Ehre machten[31]. — Und die Herren Feinde sind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht so viel mir als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, daß ich Ihnen geschrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe. Bey einer kleinen Probe, wo das Rondo noch gar nicht abgeschrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und sagt ihm, daß der Graf Rosenberg nicht gern sähe, daß er eine Aria einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Rosenberg und dermalen zur Unzeit stolz, wußte sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: Nun ja, um zu zeigen, daß Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht, und sein Leben lang keine Arie einlegen. Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es sehr gut in eine der meinigen Opern brauchen. Das Aergste aber dabey ist, daß die Prophezeihung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich daß der Graf Rosenberg sammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur so ein Pfiff des Salieri war.

Adamberger hätte sich allerdings in der Arie (420 K., S. VI. 27) Per pietà non ricercate[32] aufs glänzendste zeigen können. Sie ist breit angelegt und giebt dem Sänger Gelegenheit, Stimme, Vortrag und Fertigkeit zu zeigen; eine gewisse würdige Haltung tritt auch hier hervor. Sehr schön sind die Blasinstrumente in derselben gebraucht. Vergleicht man den vollen, gesättigten Klang derselben mit der Wirkung der Blasinstrumente in der Bd. I S. 757

[31] In der Berl. Litt. und Theat. Ztg. 1783 S. 559 wird aus Wien berichtet: „30. Juni 1783, Il curioso indiscreto zum erstenmal. Mad. Lange sang heute zum erstenmal in der italiänischen Oper und das Publicum bewies trotz aller Cabale, wie sehr es ihr Talent schätze". Vgl. Lange's Selbstbiogr. S. 119.

[32] Auf dem Autograph steht: »Il Curioso indiscreto. Atto 2do per il Sigre Adamberger. di Wolfgango Amadeo Mozart a Vienna li 21 di giunio 1783 — Rondò.«

angeführten Arie, so wird man gewahr, in wie genauem Zusammenhang die Klangfarbe der Instrumente mit der Art der Motive und ihrer Durchführung im Kunstwerk stehen.

Von den beiden Arien der Lange ist die erste, Vorrei spiegarvi oh Dio! (418 K., S. VI. 25) am 20. Juni komponirt, ein breitangelegtes Musikstück, in welchem namentlich der erste langsame Satz sehr fein im Detail ausgeführt ist. Sie drückt die zaghafte Verlegenheit einer Trauernden aus, die ihren Kummer gern aussprechen möchte, aber nicht darf; es ist daher sehr wohl berechnet, daß das begleitende Orchester den Faden des Musikstücks fortspinnt, während die Singstimme in abgebrochenen Phrasen sich vernehmen läßt. Eine einfache Begleitungsfigur, von der zweiten Geige und Bratsche pizzicato vorgetragen, bildet gewissermaßen den Canevas, auf welchen die Zeichnung aufgetragen wird, deren Hauptmotive die Oboe ausführt, indem sie die Cantilene, bald mit der Singstimme zugleich, bald sie ablösend, durchführt; darum schlingt sich arabeskenartig eine leichte Figur, welche von den ersten gedämpften Geigen fortwährend festgehalten wird, während Hörner und Fagotts in gehaltenen Akkorden dem Ganzen Haltung und Schattirung geben. Indem hier Situation und Stimmung eine unruhige und vielfach wechselnde Modulation bedingen, wird dieser Satz ein Muster für Mozarts Kunst, ein Dessein zu entwerfen und bei der größten Feinheit und Mannigfaltigkeit der Detailausführung mit Sicherheit festzuhalten. Das darauf folgende Allegro läßt in seiner treibenden Hast den Charakter der opera buffa deutlicher hervortreten, der im ersten Satz mit großer Feinheit und Zurückhaltung behandelt ist. Neben diesen Vorzügen der musikalischen Gestaltung und dramatischen Charakteristik ist die Geschicklichkeit bemerkenswerth, mit welcher die hohe Stimmlage und die Bravour der Sängerin ins glänzendste Licht gestellt sind[38]. Die zweite Arie No che non sei capace (419 K., S. VI. 26) — welche durch die gleiche Personalbezeichnung Clorinda dieser Oper zugewiesen wird — ist allerdings eine Bravourarie in des Wortes ver-

[38] Die vollständig ausgeschriebene Melodie einer Sopranarie (178 K., S. XXIV. 41) hat sich erhalten, deren Text Ah spiegarti oh Dio vorrei nur im Ausdruck von dieser abweicht, offenbar eine erste, dann zurückgelegte Recension. Auch von Adambergers Arie ist die so skizzirte Singstimme noch vorhanden, und auf demselben Blatt ist auch die Bravourarie angelegt.

wegenster Bedeutung. In zwei Allegrosätzen fahren die Passagen bis in die höchste Höhe wie ein Feuerwerk aus einem melodisch-deklamatorischen Gesange von lebhaft stolzem Charakter. Auch das Orchester macht tüchtigen Lärm dazu, aber so, daß die Singstimme immer geschont bleibt. Im April 1791 sang die Lange dieselbe Arie in einem Konzerte für die Tonkünstler-Witwen-Gesellschaft in Verbindung mit Scenen aus Paesiello's Fedra; der Name Clorinda war in Aricia verändert[34].

Sehr erfreut war Mozart, als Lange's, denen ein mehrmonatlicher Urlaub ertheilt worden war, zu der ihnen bewilligten Benefizvorstellung seine Entführung aus dem Serail wählten, was er nicht versäumt, dem Vater zu melden (10. Dezember 1783)[35]. Diese Wahl war übrigens auch in ihrem eigenen Interesse, denn die Oper war beliebt und die Partie der Constanze wie für die Lange geschrieben[36]. Kelly, der sie als eine der ersten Sängerinnen bewundert und erzählt, daß Steph. Storace sie sowohl dem Umfang ihrer Stimme als der brillanten Bravour nach der Bastardella (I S. 125 f.) gleichgestellt habe, meint, die Partie der Constanze sei recht eigentlich „ein Kompas für ihre Stimme gewesen"[37]. Auch als sie am 25. Nov. 1785[38] zum ersten Male nach einer schweren Krankheit in der Entführung wieder auftrat, wurde sie „verdienstgemäß aufs beste bewillkommt[39], und in dieser Rolle erwarb sie sich, namentlich durch die Bravourarie, noch später auch auswärts den größten Beifall[40].

Mozart hat für sie am 4. März 1788 noch eine Arie (538 K., S. VI. 38) Ah se in ciel benigne stelle (aus Metastasio's

[34] [Nottebohm im Rev. Ber. zu S. VI, S. 17.]

[35] Die Aufführung fand am 25. Jan. 1784 statt und wurde am 1. Febr. wiederholt (Wien. Ztg. 1784 Nr. 7, Anh. Nr. 9, Anh.).

[36] [In einer Notiz der Neuen fr. Presse vom 15. Juli 1782 wird die Lange sogar als die erste Darstellerin der Constanze genannt. Wie ich durch Hrn. Prof. Hanslicks gütige Vermittelung erfahre, beruht dies auf einer Verwechslung des ersten Theaterzettels vom 16. Juli 1782 mit dem Theaterzettel der ersten Aufführung im Kärnthnerthortheater, 25. Nov. 1785, von welcher im Text die Rede ist. Dagegen hatte die Lange schon 1784 u. a. in Frankfurt in der Entführung gesungen.]

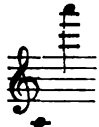
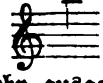
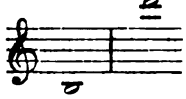
[37] Kelly, Remin. I p. 253.

[38] Die Berichte von ihrer Kunstreise im Jahre 1784 aus Berlin, Dresden, Leipzig, Schwedt und Hamburg sind voll Bewunderung (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 160. II S. 138).

[39] Wien. Ztg. 1785 Nr. 97.

[40] So in Amsterdam 1798 (A. M. Z. III S. 659), in Paris 1802 (A. M. Z. IV S. 322).

Eroe cinese 1, 2) komponirt, wahrscheinlich zum Konzertgebrauch. Sie ist sehr lang ausgeführt und auf die Entfaltung ihres Stimmumfangs und einer gegen früher wo möglich noch gesteigerten Bravour berechnet, übrigens aber, sowohl was die Erfindung als die Bearbeitung anlangt, weniger bedeutend als die bereits erwähnten Arien. Es fehlt zwar weder an interessanten Zügen, namentlich in harmonischer Beziehung, noch an ausdrucksvollen Stellen, aber sie stehen neben einander und sind nicht in der Art zu einem Ganzen verschmolzen, wie man es sonst bei Mozart gewohnt ist.

Sucht man sich aus den in Wien komponirten Arien ein Bild von Al. Lange als Sängerin zu machen, so findet man die eigenthümlichen Vorzüge des jungen Mädchens (I S. 477 f. 583 f.) zur größten Vollendung entwickelt[41]. Die fabelhafte Höhe der Stimme, welche mit Leichtigkeit bis  hinaufsteigt, ist zwar in der letzten Arie ziemlich bis  ermäßigt, aber daneben erscheinen die tieferen Töne mehr ausgebildet, so daß sogar Sprünge wie  möglich waren. Die Geläufigkeit der Stimme erscheint in der erstaunlichsten Weise nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebildet, und wenn es gleich hauptsächlich Mozarts Verdienst ist, daß dieses Passagenwerk durchgehends geschmackvoll, interessant und vielmals sehr ausdrucksvoll ist, so wird für den Vortrag doch auch eine Sängerin von feiner Bildung und Geschmack erfordert. Heftige Leidenschaft und Feuer treten auch hier nicht hervor, sondern Anmuth und Zartheit, auch im Ausdruck des Gefühls. Beachtenswerth ist, wie discret und bescheiden in allen diesen Arien das Orchester gegen die Singstimme gehalten ist. Hufeland schrieb 1783, daß die Stimme der Lange die schönste sei, die er je gehört habe, ungemein angenehm und einschmeichelnd, etwas zu schwach vielleicht fürs Theater[42], womit Cramer übereinstimmt[43].

[41] Vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 39 f. [42] Alsatia 1853 S. 92 f.
[43] Magaz. d. Mus. II S. 185. [Zu vergleichen ist, was der Vater bei

So war es wohl auch eine Rücksicht auf die eigenthümliche Klangfarbe dieser Stimme, daß Mozart die Blasinstrumente nicht in vollerer Zusammensetzung, namentlich nie Klarinetten, gebraucht, sondern die zartere Oboe vorwalten läßt.

Die älteste Schwester, Josepha, trat erst spät, nachdem sie sich mit dem Violinspieler Hofer verheirathet hatte, als Sängerin auf Schikaneders Theater auf. Außer einer hohen und geläufigen Stimme, welche das Erbtheil der Weberschen Töchter gewesen zu sein scheint, hatte sie keine ausgezeichnete Begabung, auch fehlte es ihr an musikalischer Bildung und Mozart soll sich viel Mühe gegeben haben, ihr ihre Partien einzustudiren. Er schrieb auch für sie am 17. September 1789 eine Bravourarie (580 K., S. XXIV. 48), „Schon lacht der holde Frühling", um sie als Rosine in die deutsche Bearbeitung von Paësiello's Barbier von Sevilla einzulegen, von welcher nur der Partiturentwurf erhalten ist. Sie ist nicht bedeutend und erinnert in der ganzen Behandlung der Koloratur an die Arien der Königin der Nacht, denen sie übrigens nicht entfernt gleich kommt. Auch seines Schwagers Hofer nahm Mozart sich an, indem er ihm, der kein sehr ausgezeichneter Geiger war, namentlich seine Quartetts sorgfältig einstudirte; und bei seiner letzten Kunstreise nach Frankfurt nahm er ihn mit sich, um ihm durch seinen Namen das öffentliche Auftreten zu erleichtern und ihm, der in sehr beschränkten Verhältnissen lebte, zu einer guten Einnahme zu verhelfen.

Auch ohne daß Familienrücksichten Einfluß übten, finden wir ihn stets bereit auszuhelfen. Als Nancy Storace, welche im Figaro die Susanna gesungen hatte, Anfang 1787 Wien verließ, komponirte er für sie die schöne Arie mit obligatem Klavier (505 K., S. VI. 34. Nott.), das er selbst in ihrem Konzert

seinem Aufenthalt in Wien am 25. März 1785 schreibt (Nohl, Mozart nach den Schilb. u. s. w. S. 296): „Nun habe ich die Lange am Klavier 5 bis 6 Arien singen hören, die sie mit aller Willfährigkeit sang. Es ist gar nicht zu widersprechen, daß sie mit der größten Expression singt: allein jetzt erkläre ich mir, warum mir einige, die ich öfters fragte, sagten, sie habe eine sehr schwache Stimme, — und andere sagten mir, sie habe eine sehr laute Stimme. Beides ist wahr: die Haltung und alle Noten des Ausdrucks sind erstaunlich stark; die zärtlichen Sachen, die Passagen und Auszierungen und die hohen Töne sehr fein, so daß, nach meiner Empfindung eins gegen das andere zu sehr absticht, und im Zimmer die starken Töne die Ohren beleidigen, im Theater aber die feinen Passagen eine große Stille und Aufmerksamkeit des Zuhörers voraussetzen."]

ſpielte [44]. Er wählte dazu den Text der Arie, welche zu der Wiener Aufführung des Idomeneo für Idamante nachkomponirt war, Non temer amato bene (Beil. XII). Der Umſtand, daß Idamante ſich mit ſeinen Klagen und Betheuerungen an die anweſende Ilia wendet, veranlaßte vielleicht, daß für ſie die Begleitung eines obligaten Inſtruments beſonders paſſend erſchien, und in der That übernimmt das Klavier, an manchen Stellen auf überraſchend ſchöne und ausdrucksvolle Weiſe, die Rolle des liebenden Weſens, mit welchem die Sängerin ſich unterhält, indem es ihre Äußerungen bald herauszufordern, bald zu erwiedern ſcheint. In dieſer Hinſicht, wie durch Ton und Haltung, übertrifft dieſe Arie bei weitem die früher mit obligater Violine komponirte; der Geiſt des Figaro weht in derſelben und man erkennt das durch einen leiſen Hauch von Schwärmerei beſeelte innige Gefühl der Gräfin in ihr wieder.

Auch die widerwärtige Erfahrung, welche Mozart mit den Einlegeſtücken für Anfoſſi's Curioso indiscreto gemacht hatte, hielt ihn nicht ab, ſich bei der nächſten Veranlaſſung wiederum gefällig zu erweiſen. Am 28. November 1785 wurde Bianchi's Villanella rapita auf die Bühne gebracht [45], und man erſuchte Mozart, durch einige Enſembleſätze der Oper nachzuhelfen. Die ſchöne Celeſtine Coltellini, zweite Tochter des Dichters Coltellini, welcher den Text zu Mozarts erſter Oper geſchrieben hatte (geb. 1764), war vom Kaiſer Joſeph ſelbſt in Neapel, wo

[44] Das Autograph hat die Überſchrift Recitativo con Rondo Composto per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart, li 26 di Decbr. 786. [Über dieſe Arie und ihr Verhältnis zu der ein halbes Jahr vorher nachkomponirten Arie des Idamante handelt feinſinnig Fr. Spiro in der Vierteljahrsſchrift für Muſikwiſſ. Bd. IV S. 255 und weiſt nach, wie ſich Mozart bei Ausarbeitung der neuen Arie bewußt an die frühere anlehnte. — Als im Jahre 1785 die Storace von einer Krankheit geneſen war, dichtete da Ponte ein italiäniſches Freudenlied hierüber, welches Salieri, Mozart und Cornetti in Muſik ſetzten und Artaria anzeigte. Köchel, Handſchr. Zuſatz nach dem Wiener Blättchen vom 26. Sept. 1785. Von dieſer Kompoſition iſt ſonſt nichts bekannt.]

[45] Wien. Ztg. 1785 Nr. 97 Anh. Ob Bianchi ſeine Oper für Wien, oder für Venedig geſchrieben hat, weiß ich nicht. Die Angabe (A. M. Z. XXIV S. 485), Kaiſer Joſeph II. habe ſie in Form eines Paſticcio komponiren laſſen, iſt unrichtig. Die Ouverture, welche in Leipzig (A. M. Z. XIII S. 168) und Wien (A. M. Z. XXIV S. 485) als eine von Mozart zu dieſer Oper komponirte gegeben wurde, iſt die in Salzburg 1779 geſchriebene (318 K., vgl. I S. 591).

sie seit 1779 mit Beifall sang[46], schon Ende 1783 engagirt worden. Sie trat am 6. April 1785 in Cimarosa's Contadina di spirito zuerst auf[47] und nahm, da Mlle. Storace ihre Stimme bei der ersten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti am 1. Juni 1785[48] für eine Zeit lang völlig verloren hatte[49], deren Stelle ein. Ihre Stimme war nicht ausgezeichnet und von mäßigem Umfang, aber sie war vorzüglich gebildet, sang mit hinreißendem Ausdruck und bezauberte durch ihr feines Spiel, namentlich in komischen Rollen[50]. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch in dem reizenden Terzett und Quartett Mozarts unverkennbar hervor, in welchen sie eine etwas einfältige naive Bäuerin vorstellt, welche sich von einem Grafen beschenken läßt, ohne weder von seinen Absichten, noch von der Eifersucht und dem Verdruß ihres Bräutigams und Vaters das Geringste zu begreifen. Die Freude, mit welcher sie im Terzett (480 K., S. VI. 33) Mandina amabile (komponirt 21. Nov. 1785) das Geld in Empfang nimmt, und die Unbefangenheit, mit der sie dem Grafen auf seine Bitte die Hand mit den Worten reicht: ecco, servitevi! ist nicht gerade fein vom Dichter gezeichnet, aber Mozart hat es mit so viel Grazie und Schelmerei ausgeführt, daß eine gute Schauspielerin Gelegenheit hat, das detaillirteste Spiel zu entwickeln. Der Eingang hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerlina. Dieses steht dem Charakter der handelnden Personen gemäß um einige Grade höher; wenn man beide vergleicht, wird man sehen, wie fein abgewogen nach den gegebenen Grundverhältnissen jedesmal Mozarts Charakteristik ist. Auch als der eifersüchtige Bräutigam sehr leidenschaftlich dazwischen fährt, und der Graf sich mit guter Manier davon zu machen sucht, begreift sie nicht, was vor sich geht, und Mozart hat die willkommene Gelegenheit,

[46] Kelly, Remin. I p. 48. [Gebler schreibt (Briefw. mit Nicolai bei Werner S. 106) am 8. Nov. 1780: „Künftige Ostern kommt die schon engagirte Mdlle. Coltellini, eine geborene Wienerin, die aber schon fünf oder sechs Jahre in Italien singt." Hiernach war schon vorher, anscheinend vergeblich, unterhandelt worden.]

[47] Wien. Ztg. 1785 Nr. 29 Anh.

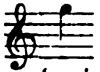
[48] Wien. Ztg. 1785 Nr. 46 Anh.

[49] Kelly, Remin. I p. 234.

[50] Cramer, Mag. d. Mus. II S. 62 f. Reichardt, Musik. Monatsschr. S. 38. Scudo, Mus. anc. et mod. p. 18 f.

dieſe Gegenſätze zu einem trefflich gegliederten, lebhaft bewegten Ganzen zu vereinigen. Von herrlicher Wirkung iſt, nachdem das Duett ſich in A dur und den nächſt verwandten Tonarten mit einer Art von wollüſtigem Behagen geſchaukelt hat, der Eintritt von A moll und das raſche Ausweichen nach C dur; auch als es wieder nach A dur zurückgegangen iſt, drängen ſich die Molltöne der Eiferſucht immer wieder diſſonirend ein[51]. Das Quartett (479 K., S. VI. 32.) Dite almeno, in che mancai (komponirt 5. Nov. 1785) hat eine weniger ſcharf gezeichnete Situation. Mandina ſteht zuerſt den Vorwürfen ihres Bräutigams und Vaters in größter Einfalt gegenüber; als der Graf dazu kommt, giebt es einen heftigen Zank zwiſchen den Männern, von dem ſie wieder den Grund nicht begreift und nur zu jedem Opfer bereit auf wahrhaft rührende Weiſe um Mitleid und Schonung bittet. Dieſe ihre Ruhe der zungengeläufigen Erregtheit der Männer gegenüber giebt auch dieſem Satze ſeinen eigenthümlichen Charakter; ihn lebendig auszuprägen war Aufgabe der Sängerin, deren Partie namentlich in den ſchmeichelnden und flehenden Stellen vom größten Reiz und voll Gefühl iſt. Übrigens iſt in echt italiäniſcher Art der immer ſteigende Tumult eines mit äußerſter Lebendigkeit geführten Wortgefechtes mit ſehr einfachen, wohlberechneten Mitteln dargeſtellt und beſonders dadurch, daß, als er die äußerſte Höhe erreicht, der Sturm ins Orcheſter verlegt wird, der ſeine Anſtand auch des komiſchen Effekts gewahrt. Die meiſterhafte Behandlung des Orcheſters im einzelnen wie in maſſenhafter Wirkung hebt allein dieſe beiden Stücke weit über ähnliche Sätze der damaligen opera buffa hinaus. Mehr noch als die glänzende und charakteriſtiſche Klangwirkung zeichnet ſie die Kunſt aus, die Inſtrumentalpartie durchaus ſelbſtändig und reich gegliedert zu geſtalten, ohne daß ſie je aufhört den Singſtimmen als Folie zu dienen; daß dieſe fein und charakteriſtiſch behandelt ſind, ſich mit und neben einander frei und lebendig bewegen und ſtets auf das Ganze hinwirken, bedarf kaum der Erwähnung. Von Bravour iſt hier gar nichts zu finden; aus der Art, wie die Singſtimmen behandelt ſind, iſt abzunehmen, daß

[51] [Das Terzett wurde von Fritz von Weber, dem Stiefbruder Carl Maria's, in die von ihm aus verſchiedenen Beſtandtheilen zurechtgeſtutzte Oper „der Freibrief" eingelegt und umgearbeitet, auch derſelben ein Mozartſcher Symphonieſatz als Ouverture beigegeben. Vgl. Jähns, A. M. Z. 1876 S. 755.]

die Sänger nach dieser Richtung nicht bedeutend waren. Die Partie der Coltellini geht nicht über  hinaus, das auch nur selten und flüchtig berührt wird, und nimmt durchaus keine Geläufigkeit in Anspruch. Unter den Männern war offenbar Mandini der bedeutendste, für welchen später die Partie des Almaviva geschrieben wurde, und namentlich im Terzett kann der leidenschaftliche Ausdruck des Bräutigams Pippo wohl an jene Partie erinnern. Der Tenorist Calvesi (Graf) und der zweite Bassist Bussani (Biaggio) treten weniger hervor. Diese Ensemblesätze sind völlig reife und höchst anmuthige Früchte der entwickelten Mozartschen Kunst. Nur darin zeigt sich eine durch den Charakter der Oper, in welche sie eingelegt werden sollten, bedingte und daher wohlberechnete Eigenthümlichkeit, daß die Anlage und Ausführung in manchen Beziehungen einfacher ist als da, wo Mozart nur sich selbst zu geben hatte.

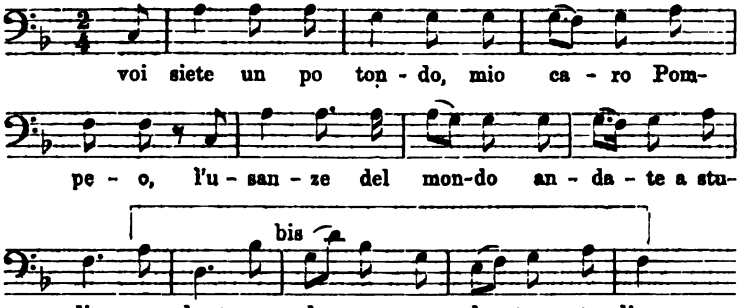
Sehr begreiflich ist es, daß Mozart für die Sänger und Sängerinnen, welche in seinen eigenen Opern auftraten, um sie sich geneigt zu erhalten, Arien nach ihrem Wunsch komponirte. Er war deshalb nicht allein gern bereit, zu seinen eigenen Opern Einlegestücke zu schreiben, sondern er leistete ihnen auch außerdem gern seinen Tribut dafür, daß sie in seinen Opern sangen. Luise Villeneuve war am 27. Juni 1789 als neu engagirte Sängerin in Martins Arbore di Diana als Amor aufgetreten und war „wegen ihrem reitzvollen Aussehen, feinen ausdrucksvollen Spiel und kunstreichen schönen Gesang nach Verdienst mit Beyfall beehrt worden“[52]. Da sie als Dorabella in Così fan tutte auftreten sollte, schrieb er für sie im August 1789 eine Arie zu Cimarosa's Oper I due baroni (578 K., S. VI. 42): Alma grande e nobil cuore, von kräftigem Ausdruck, ohne an Stimmumfang und Geläufigkeit erhebliche Ansprüche zu machen[53]. Eigenthümlicher, wiewohl nicht sehr tiefgehend, sind die beiden, für dieselbe Sängerin im Oktober desselben Jahres zu Martins Burbero di buon cuore komponirten Arien. Die erste (582 K., S. VI. 43) Chi sa, chi sa qual sia ist ein einziger Andantesatz von

[52] Wien. Ztg. 1789 Nr. 52 Anh.

[53] [Die in C. André's Besitz befindliche Abschrift dieser Arie wurde 1865 von O. Jahn entdeckt und rührt wahrscheinlich aus Mozarts Nachlaß her, da mehrere Worte auf dem Titel von Nissens Hand sind. Köchel, Handschr. Zus.]

gemäßigter Empfindung. Die zweite (583 K., S. VI. 44) Vado, ma dove beginnt mit einem kurzen leidenschaftlichen Allegro, an welches sich ein Andante anschließt von sehr einfacher Anlage und Ausführung, aber mit einer gefühlvollen, wunderbar schönen Cantilene, deren Wirkung durch die herrliche Instrumentation noch sehr gehoben wird.

Eine Baßarie, welche für den neu engagirten Sgr. Franc. Albertarelli zu Anfossi's Le gelosie fortunate im Mai 1788 komponirt wurde (541 K., S. VI. 40), wohl durch ähnliche Beziehungen zur Aufführung des Don Giovanni veranlaßt, ist eine muntere echte Buffoarie. Die Hauptmelodie derselben



hat Mozart bald nachher mit einer leichten, aber sehr ausdrucksvollen Änderung im ersten Satze der C dur-Symphonie verwendet, der einzige mir bekannte Fall der Art[54].

Als er mit dem Schikanederschen Theater in Verbindung tritt, finden wir ihn auch dort in ähnlicher Weise in Anspruch genommen. Am 11. Sept. 1790 wurde im Theater auf der Wieden Schikaneders Oper „Die Zauberinsel" (Musik von Schack und anderen) aufgeführt, für welche Mozart ein komisches Duett „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir" lieferte (625 K., S. VI. 47 mit Nottebohms Bem.). Für den Bassisten Gerl, welcher den Sarastro in der Zauberflöte sang, komponirte er (8. März 1791) eine Arie (612 K., S. VI. 46) Per questa bella mano mit obligatem Kontrabaß, der von Pischlberger mit außerordentlicher Virtuosität gespielt wurde. Diese Zusammenstellung kann allerdings etwas an die Schikanederschen Effekte erinnern,

[54] [Auch diese Arie aus Mozarts Nachlaß fand O. Jahn in Abschrift bei C. André. Der Name Mozart und „Mai 1788" sind von Nissens Hand. Köchel, Handschr. Zus.]

und das Interesse der Arie ruht wesentlich auf der Virtuosität des Kontrabassisten, die aber doch in sehr enge Grenzen eingeschlossen ist. Diese Beschränkung hat denn auch auf die Singstimme einigen Einfluß geübt, und so ist die gefällige und für eine kräftige Baßstimme auch dankbare Arie nur als ein kurioses Gelegenheitsstück anzusehen.

Eine Gelegenheitskomposition ist auch das am 5. März 1788 komponirte „teutsche Kriegslied" von Gleim (539 K., S. VI. 39) Ich möchte wohl der Kaiser sein[55], welches der beliebte Komiker Friedr. Baumann d. j. mit Beziehung auf den eben begonnenen Türkenkrieg in einer Akademie im Leopoldstädter Theater am 7. März vortrug[56]. Daraus erklärt sich auch die rauschende Begleitung der türkischen Musik zu dem einfachen, sehr populär gehaltenen Lied[57].

Zieht man die Summe, so ergiebt sich, daß Mozart während seines Wiener Aufenthalts von 1781 bis 1791 außer mehreren Ensemblesätzen verschiedener Art wenigstens dreißig einzelne Arien[58] bei mancherlei Veranlassungen geschrieben hat, unter denen keine sich befindet, welche nicht ein künstlerisches Interesse darbietet, eine ganze Reihe aber zu den Werken ersten Ranges in dieser Gattung zählt.

Es waren aber nicht allein Gesangskünstler, welche ihn auf solche Weise in Anspruch nehmen. Wir sahen schon, daß er für das blinde Fräul. Paradies, als sie ihre Kunstreise antrat, ein Klavierkonzert schrieb (I S. 820). Wie diese in früher Jugend erblindet war Marianne Kirchgäßner (geb. 1770), welche unter Schmittbauers Leitung auf der Harmonika eine un-

[55] Müller, Abschied S. 156.

[56] Es wurde am 19. März 1788 als „zu haben in der Lauschischen Musicalienhandlung" in der Wiener Zeitung angezeigt unter dem Titel: „Neues Kriegslied eines deutschen Soldaten, des Hrn. Kapellmeisters Mozart in wirkl. Diensten Sr. Majestät des Kaisers." [Köchel, Zus.]

[57] Vermuthlich ist auch das im thematischen Verzeichnis unter dem 11. Aug. 1788 notirte Lied: Beim Auszug in das Feld (552 K.) für eine ähnliche Verwendung geschrieben; mir ist es indessen nicht bekannt geworden. [Dasselbe ist bis heute unbekannt geblieben.]

[58] Gänzlich verschollen ist eine von Mozart im Januar 1789 notirte deutsche Arie: Ohne Zwang aus eigenem Triebe (569 K.). [Die für Constanze komponirte Arie In te spero o sposo amato (440 K.) ist in die neue Ausgabe S. XXIV. 47 aufgenommen, was zu Bd. I S. 796 ergänzend bemerkt wird.]

gewöhnliche Virtuosität erlangt hatte[59]. Als sie auf einer großen Kunstreise im Mai 1791 nach Wien kam, erregte sie durch ihr Spiel so sehr Mozarts Interesse, daß er für sie ein Quintett (617 K., S. X. 18), aus Adagio und Rondo bestehend, komponirte, welches sie später mit außerordentlichem Beifall vorzutragen pflegte[60]. Die Zusammenstellung der Instrumente — Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello neben der Harmonika — zeigt schon, daß es damit auf eine eigenthümliche Klangwirkung abgesehen ist, die freilich sehr beeinträchtigt wird, wenn wie gewöhnlich das Klavier an die Stelle der Harmonika tritt. Dieses Instrument ist nicht allein dem Umfang nach beschränkt, da es keine eigentlichen Baßtöne hat, und seiner ganzen Beschaffenheit nach nur einer mäßigen Geläufigkeit fähig[61], sondern verlangt auch, wenn es zur Geltung kommen soll, durchgehends getragenen Gesang und den Ausdruck sanfter Empfindung. Mozart hat nun im Adagio dieser Mondscheinschwärmerei einen Ausdruck gegeben, der mitunter überschwänglich genug ist, allein im zweiten Satz geht sie in eine gehaltene, anmuthige Heiterkeit über, welche, ohne einen allzustarken Kontrast zu bilden, zu einem gesunden und wohlthuenden Abschluß führt. Mit richtigem Urtheil hat er übrigens diesem Stück, das schon durch die Klangfarbe und harmonische Übergänge, welche mitunter von der äußersten Kühnheit sind, so stark wirkt, eine sehr bestimmte und streng gegliederte Form gegeben, um von dieser Seite her Gesetz und Maß wieder um so fühlbarer zu machen.

Bei einem anderen jungen Mädchen, welches er auf ähnliche Weise unterstützte, trat wenigstens das Mitleid nicht mit ins Spiel. Regina Strinasacchi aus Ostiglia (1764 — 1839), ein hübsches, munteres, liebenswürdiges Mädchen und eine bedeutende Violinspielerin, kam auf ihrer Kunstreise 1784 nach

[59] Mus. Corr. 1790 S. 170 f., 1791 S. 69.

[60] Sie kündigte an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 66 Anh.) daß sie in ihrer Akademie am 19. Juni „ein ganz neues, überaus schönes Konzertantquintett mit blasenden Instrumenten begleitet von Hrn. Kapellm. Mozart" spielen werde. Vgl. Mus. Correspondenz 1792 S. 146. A. M. Z. III S. 127 f. Unter den Skizzen im Mozarteum in Salzburg findet sich der Anfang eines anderen Quintetts für dieselben Instrumente in C dur. [K. Anh. II 92.]

[61] In Berlin wie in Leipzig tadelte man, daß Mar. Kirchgäßner zu sehr durch schnelle und künstliche Manier, auf Kosten des wahren Charakters der Harmonika, Bewunderung zu erregen suche (Reichardt mus. Monatsschr. S. 25. Berl. mus. Ztg. 1793 S. 150. A. M. Z. II S. 254).

Wien. Mozart rühmt seinem Vater, sie habe sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiel, was dieser seiner Tochter bestätigt, als die Strinasacchi im Dezember 1785 nach Salzburg kam (7. Dec.): „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones[62]. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mehr mit Ausdruck spielt als eine Mannsperson". „Ich schreibe", fährt Wolfgang fort, „eben an einer Sonate (454 K., S. XVIII. 40)[63], welche wir Donnerstag [den 29. April] im Theater bei ihrer Academie zusammen spielen werden" (24. April 1784). Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpreßte die Strinasacchi am Abend vor dem Konzert wenigstens die Violinstimme von Mozart, die sie am folgenden Morgen ohne seine Beihülfe einübte; er sah sie erst im Konzert wieder. Beide spielten vortrefflich und ernteten mit der Sonate großen Beifall ein[64]. Kaiser Joseph, der zugegen war, glaubte aus seiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen, daß Mozart keine Noten vor sich hätte; er ließ ihn zu sich rufen und ihn bitten die Sonate mitzubringen. Es ergab sich, daß nur die Violinstimme eingetragen und in den leeren Systemen für die Klavierstimme nur hier und da eine Begleitungsfigur oder Harmoniewechsel angedeutet war; Mozart hatte keine Zeit gefunden, die Klavierstimme auszuschreiben und spielte die Sonate, die er also noch gar nicht gehört hatte, so zu sagen aus dem Gedächtnis[65].

[62] Vgl. Schink, Litt. Fragm. II S. 286 f.

[63] Im thematischen Verzeichnis ist sie schon unter dem 21. April 1784 notirt.

[64] In der Wiener Zeitung (1784 Nr. 54 S. 1560) kündigt Torricella an „von der Verfassung des berühmten Herrn Kapellmeisters Mozart drei neue Clavierſonaten, wovon die dritte mit einer Violin begleitet ist, die unlängst von der berühmten Mlle. Strinasacchi im Theater mit Hrn. Mozart mit allgemeinem Beifall gespielt worden und also keiner weiteren Empfehlung bedarf". [Es waren K. 284. 333. 454.]

[65] [Nach der Erzählung der Wittwe (A. M. Z. I S. 190), welche Rochlitz (Für Freunde der Tonk. II S. 285 f.) etwas ausgeschmückt hat, wäre es nur ein leeres Notenblatt gewesen, was Mozart vor sich hatte. Daß dies ungenau war, hat G. Grove (Athenäum 1872, 27. Juli) nach Einsicht des Autographs dargethan, welches in jenem Jahre durch Versteigerung in Lonsdale's Besitz kam. Dasselbe zeigt, daß die Pianofortestimme mit anderer Dinte als die

In Wien fand Mozart einen alten Bekannten aus der Salzburger Kapelle in dem Horniſten Ign. Leutgeb wieder, der dorthin übergeſiedelt war und, wie Leopold Mozart ſchreibt, (1. Dez. 1777) in einer Vorſtadt (Altlerchenfeld 32) ein „Schneckenhäusl“ auf Kredit gekauft und einen Käſehandel angefangen hatte, von deſſen Ertrag er ihm ein Darlehen zurückzuzahlen verſprach; dieſes war aber noch nicht geſchehen, als Wolfgang nach Wien kam, der für ihn um Nachſicht bittet, weil es ihm kümmerlich gehe (8. Mai 1782). Er war ein tüchtiger Solobläſer auf dem Waldhorn[66], dem es freilich an höherer Bildung fehlte. Mozart war ihm zwar gern behülflich, aber er ließ ſeine übermüthigſte Laune an ihm aus. So oft er ihm ein Soloſtück komponirte, mußte Leutgeb eine ſcherzhafte Buße auf ſich nehmen. Er warf z. B. alle Stimmen ſeiner Konzerte und Symphonien durcheinander im Zimmer umher, die Leutgeb kriechend aufſammeln und ordnen mußte; ſo lange das dauerte, komponirte Mozart am Schreibtiſch. Ein anderes Mal mußte Leutgeb hinter dem Ofen knien, ſo lange Mozart ſchrieb[67]. Auch die Handſchriften dieſer Konzerte tragen die Spuren dieſer Laune. Eins (417 K.) hat die Überſchrift: „Wolfgang Amadé Mozart hat ſich über den Leitgeb, Eſel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. März 1783“, ein anderes (495 K.) iſt abwechſelnd mit ſchwarzer, rother, blauer und grüner Tinte geſchrieben. Auf ergötzlichere Weiſe ſtellt er ſich, während er ein Rondo (412 und 514 K.) niederſchreibt, den Horniſten blaſend vor und begleitet ihn mit Bemerkungen über ſein vorausgeſetztes Spiel. Gleich das Tempo iſt zum Scherz für die Hornſtimme mit Adagio bezeichnet, während bei der Begleitung Allegro ſteht; auf Leutgebs Neigung zum Schleppen bezieht ſich auch — nach der Bemerkung am Schluß des Ritornells A lei Signor Asino — der Zuruf beim Thema Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già (am Schluß desſelben). In der Weiſe geht es dann

ſorgfältig geſchriebene Violinſtimme und die erwähnten Andeutungen ausgefüllt war und wegen des beengten Raumes ſtark zuſammengedrängt werden mußte, alſo jedenfalls ſpäter eingetragen wurde. Dieſe Beſchaffenheit des Autographs läßt ſich nur aus jener Erzählung erklären und beweiſt, daß eben dieſes von Mozart bei der erſten Darſtellung benutzt wurde.]

[66] Dittersdorf, Selbſtbiogr. S. 50.

[67] Nach Mittheilungen Sonnleithners, der auch berichtet, daß Leutgeb am 27. Febr. 1811 in guten Umſtänden geſtorben iſt.

fort: bestia — oh che stonatura — chi — oimè (bei einem mehrmals wiederkehrenden fis) — bravo poveretto! — Oh seccatura di coglioni! (als das Thema wiederkehrt) — ah che mi fai ridere! — ajuto (bei wiederholtem es) — respira un poco! (Pausen) — avanti, avanti! — questo poi va al meglio (als das Thema wieder eintritt) — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! Oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! hahaha — respira! — Ma intoni almeno una, cazzo! (bei wiederholtem cis) — bravo evviva! — e vieni à seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta (bei der vierten Wiederholung des Themas) — ah termina, ti prego! ah maledetto — anche bravura? (bei einem kurzen Lauf) bravo — ah! trillo di pecore (bei einem Triller) — finisci? grazie al ciel! basta, basta! Der Verkehr mit Leutgeb dauerte bis zu Mozarts Tode und war besonders lebhaft während der Abwesenheit seiner Frau im Jahre 1791; Mozart brachte mitunter die Nacht bei ihm zu, behandelte ihn aber, wie die Briefe aus jenem Jahre (s. u.) zeigen, fortgesetzt mit Übermuth. Leutgeb ließ sich Mozarts Scherze gern gefallen und war froh um solchen Preis vier Konzerte (412 vgl. 514. 417. 447. 495 K. S. XII. 16. 17. 18. 19 mit Rudorffs Rev. Ber.) zu erlangen[68]. Sie sind sämmtlich rasch geschrieben und leicht ausgeführt; eine eigenthümliche Bedeutung können sie nicht in Anspruch nehmen. Bei einer zweckmäßigen Kürze zwingen sie auch das für Konzertvirtuosität ungeeignete Instrument nicht seinen wirklichen Charakter aufzugeben; im letzten Satz, der regelmäßig ein munteres Rondo im Sechsachteltakt ist, kommt sogar die ursprüngliche Natur des Jagdinstrumentes ganz unverhohlen zum Vorschein, was damals, wo die eigentliche Jagdmusik noch mehr zu sagen hatte, ohne Zweifel sehr angenehm unterhielt. Übrigens ist die gewöhnliche Konzertform beibehalten; der erste Satz ist ein in Sonatenform ausgeführtes, aber in knappen Grenzen gehaltenes Allegro, der zweite eine einfache Romanze, auf welche das Rondo folgt. Die Begleitung ist einfach, um das Horn als Soloinstrument gehörig

[68] [Die Aufschrift in dem Rondo K. 514: Vienna, Venerdi santo (Charfreitag) li 6 Aprile 1797 ist nach Fellners Vermuthung vielleicht kein Schreibfehler, wie Köchel meinte, sondern ebenfalls ein Scherz, den sich Mozart mit seinem Hornisten erlaubte, da er den Termin um 10 Jahre hinausrückte und am Charfreitag die Konzertperiode vorbei war.]

hervortreten zu laſſen, doch hat Mozart es ſich ſelten verſagt durch kleine Züge freier Bewegung in der Begleitung das Ganze ſchärfer und lebendiger zu gliedern. Auch das Quintett für Horn mit Begleitung von Violine, zwei Bratſchen und Baß (407 K., S. XIII. 3) iſt für Leutgeb geſchrieben, der das Autograph beſaß[69]). Die Hornſtimme iſt durchaus konzertirend, die Saiteninſtrumente dienen nur zur Begleitung, ſind aber ſehr ſelbſtändig und charakteriſtiſch gehalten, ſo daß ſie ſich dem Quartettſtil wenigſtens annähern. Dies Muſikſtück iſt in jeder Beziehung bedeutender und ſchöner als die Konzerte.

Von ganz anderer Bedeutung iſt dem Umfange wie dem Inhalte nach das Konzert für die Klarinette in Adur (622 K., S. XII. 20), das er in ſeiner letzten Lebenszeit[70]) für Stadler ſchrieb, oder umſchrieb. Es exiſtiren ſechs Blätter eines Partiturentwurfs des erſten Satzes aus früherer Zeit für Baſſethorn in Gdur geſetzt, das mit der Klarinettſtimme bis auf wenige Änderungen in den tiefen Tönen genau übereinſtimmt. Ob aber dies Konzert vollendet geweſen ſei, iſt nicht ermittelt, obgleich kaum wahrſcheinlich[71]). Es läßt ſich erwarten, daß Mozart, welcher die Klarinette in ihrer vielſeitigen Anwendbarkeit zu Ehren brachte, dieſelbe auch als Soloinſtrument mit beſonderer Vorliebe behandeln werde, um ſo mehr, da er es mit einem bedeutenden Virtuoſen zu thun hatte[72]. In der That ſind die glänzenden Vorzüge des herrlichen Inſtruments ins

[69] Cäcilia IV S. 306. VI S. 203. [Ein in der Begleitung nicht ausgeführtes Konzertrondo für Horn, 371 K., S. XXIV. 21, war kurz nach Mozarts Ankunft in Wien am 21. März 1781 geſchrieben; es darf bezweifelt werden, ob er damals ſchon mit Leutgeb zuſammengetroffen war.]

[70] [Das Konzert iſt in Mozarts thematiſchem Verzeichnis zwiſchen dem 28. Sept. und 15. Nov. 1791 eingetragen. In dem Briefe an ſeine Frau vom 7. Oktober 1791 (das Datum von Spitta, A. M. Z. 1780 S. 404 feſtgeſtellt) ſagt Mozart: „dann inſtrumentirte ich faſt das ganze Rondo von Stadler," d. h. natürlich das Rondo des Konzerts, welches alſo an dieſem Tage noch nicht völlig fertig war. Wo ſich das Autograph befindet, iſt nicht bekannt. Vgl. Notteb., Mozartiana S. 72.]

[71] [Am 20. Febr. 1788 ſpielte Stadler ein Konzert auf der Baßklarinette, „eine neue Erfindung des Theodor Loz". Pohl, Haydn II S. 142. Der Komponiſt wird nicht angegeben. Verwechslung von Baßklarinette und Baſſethorn wäre in jener Zeit wohl denkbar. — Am 23. März 1784 gab Stadler im Burgtheater „eine große blaſende Muſik von ganz beſonderer Art von der Kompoſition des Herrn Mozart," wohl dieſelbe, die I S. 684 erwähnt iſt.]

[72] Schink, Litt. Fragm. II S. 236. Muſik. Wochenbl. S. 118.

schönste Licht gestellt. Die Kontraste der verschiedenen Klangfarben in den verschiedenen Tonlagen sind auf jede Weise benutzt, namentlich die tiefen Töne, welche auch hier sogar zu den Begleitungsfiguren angewendet werden, deren wunderbare Wirkung Mozart, soviel ich weiß, zuerst entdeckt hat. Ebenso geschickt und reich ist die Fähigkeit der Klarinette, im ausdrucksvollen Gesang Tonfülle und brillante Volubilität, energische Kraft und schmelzende Zartheit zu entwickeln, in Anspruch genommen; und wie bei Mozart stets Übereinstimmung des Inneren und Äußeren ist, so finden wir hier auch größere und breitere Formen, bedeutendere Ausführung, wie sie die schwunghaften und glänzenden Konzeptionen in Anspruch nehmen. Man sagt nicht zu viel, wenn man dieses Konzert als die Basis der modernen Klarinettvirtuosität betrachtet. Für denselben leichtsinnigen Freund hatte Mozart am 29. September 1789 das „Stadlersquintett" für Klarinette und Saiteninstrumente (581 K., S. XIII. 6) komponirt, welches im Konzert für den Pensionsfonds am 22. Dezember 1789 zuerst aufgeführt wurde. Schon der fremdartige und in vieler Beziehung dominirende Klang des Blasinstrumentes fordert dazu auf, dasselbe als Soloinstrument den übrigen gegenüber zu behandeln, von denen es sich um so mehr isolirt, je wirksamer alle eigenthümlichen Schönheiten dieses umfangreichen Instruments, das Mozart mit solcher Vorliebe behandelte, zur Geltung kommen. Obgleich nun die Klippe, die Saiteninstrumente zur bloßen Begleitung herabzudrücken oder der Klarinette zu einseitig entgegenzustellen, mit Geschick und Geschmack vermieden ist, vielmehr überall, in manchen Zügen mit überraschender Feinheit, das Zusammenwirken zum Ganzen ins Auge gefaßt wird, so haben doch die heterogenen Elemente sich nicht so völlig zu einem Körper verbunden, wie die Saiteninstrumente, wo sie allein sind. Die ganze Behandlung ist daher leichter und loser, die Motive mehr anmuthig als bedeutend und ihre Durchbildung auch nicht so ernst und tief greifend; bei der schönsten Form und reizendsten Klangwirkung, welche namentlich das weithin beliebte Larghetto auszeichnet, erscheint dieses Quintett — auf welches Ambros (Grenzen der Musik und Poesie S. 57) treffend den Goethe'schen Ausdruck anwendet, daß dessen „ganzes Wesen in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebe" — mit den Saitenquintetts doch nicht völlig auf einer Höhe.

Das im thematischen Verzeichnis unter dem 1. April 1785 notirte, bisher unbekannt gebliebene Andante in A dur zu einem Konzert für die Violine (470 K.) ist gewiß auch für einen Virtuosen geschrieben; vielleicht für Janiewicz, der damals in Wien anwesend war, möglicher Weise auch für Heinrich Marchand (oben S. 6). Sogar als Almosen soll Mozart improvisirte Kompositionen verschenkt haben. Eines Tages sprach ihn ein Bettler auf der Straße an und wies sich als einen entfernten Verwandten aus. Mozart, der kein Geld bei sich hatte, ging mit ihm ins nächste Kaffehaus, schrieb einen Menuett mit Trio auf und schickte ihn damit zu seinem Verleger, der ihm darauf eine entsprechende Summe zahlte[73].

Seine immer bereite Gefälligkeit mußte Mozart unter den ausübenden Künstlern wohl beliebt machen, und doch hatte er nur zu oft über Undankbarkeit zu klagen, der seine Gutmüthigkeit ihn freilich immer von neuem aussetzte. Zwischen ihm und den meisten italiänischen Gesangskünstlern jener Zeit bestand allerdings ein innerlicher Antagonismus: sie fanden seine Kompositionen viel zu schwierig, und dafür lange nicht dankbar genug. Wenn es gegenwärtig auffällt, daß er in manchen Dingen der Gesangsvirtuosität nachgab, so erschienen damals diese Konzessionen bei weitem nicht ausreichend, und während der Beifall des Publikums so leicht und so sicher zu gewinnen war, verschmähte Mozart diese geläufigen Mittel und suchte auf ganz anderem Wege die Wirkung zu erreichen, welche er für die rechte hielt[74]. Daher begreift man, daß die Italiäner in Wien Mozarts Opern im ganzen nicht gern sangen, um so weniger, wenn diese Abneigung noch genährt wurde. Mozart dagegen war mit der damaligen Gesangsweise gar nicht zufrieden; „sie jagen, oder trillern und verschnörkeln", sagte er, „weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können"[75]. Mit seiner gewohnten Laune persiflirte er gern diese Art zu singen und zu komponiren, indem er aus dem Stegreif am Klavier große Opernscenen im Geschmack bestimmter, wohl bekannter Künstler aufs drastischste aufführte[76].

[73] So berichtet Parker, Mus. Mem. II p. 179 f. „aus zuverlässiger Quelle".

[74] Vgl. Niemetschek S. 75 f. Rochlitz, A. M. Z. I S. 115.

[75] Rochlitz, A. M. Z. III S. 591 f. Man vergleiche damit Mozarts Äußerungen über die Gabrielli und Al. Weber I S. 484.

[76] Rochlitz, der dergleichen Vorstellungen erlebt hat, berichtet in seiner

Dergleichen Exhibitionen mochten ihm eben keine Freunde erwerben; Mozart war „schlimm", wie wir wissen, und hielt seine spaßhaften Einfälle nicht leicht zurück, und diese wurden begreiflicherweise noch übler aufgenommen als sie gemeint waren. Aber auch im Ernst sprach Mozart manches scharfe Urtheil über Künstler offen aus, das um so unangenehmer traf, je entschiedener sich die Überlegenheit seiner künstlerischen Natur darin kundgab[77]. Bald nach seiner Übersiedlung nach Wien hatte man schon seinem Vater geschrieben, daß er durch Großsprechen und Kritisiren sich Musiker und andere Leute zu Feinden gemacht habe, was er freilich mit Entrüstung zurückweist (31. Juli 1782). Indessen äußert er selbst nicht lange nachher gegen diesen (28. Dez. 1782): „Ich hätte Lust ein Buch — eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben, aber NB. nicht mit meinem Namen". Es herrschte damals in Wien ein förmliches Fieber, in Broschüren alles Mögliche zu besprechen und zu kritisiren[78]. Was auch Mozart beinahe die Feder in die Hand gegeben hätte — denn es kam natürlich nicht zu dieser Schrift — war die Entrüstung über den Verfall der deutschen Oper, der ihn innerlichst kränkte. Er fühlte und erkannte sehr wohl, was er als Deutscher für die deutsche Kunst leisten konnte, und es schmerzte ihn die allgemeine Gunst italiänischer Kunst und italiänischen Künstlern zugewendet zu sehen. Er hatte seit früher Jugend erfahren, wie diese auch unwürdige Mittel anzuwenden wußten, und seine Abneigung gegen „alle Welsche" tritt immer wieder hervor, aber höchst selten macht sie ihn gegen die einzelne Person und die einzelne Leistung ungerecht; davor schützte ihn sein gesunder Sinn und seine unbesiegbare Humanität. Schon

Weise über eine solche Bravourscene für eine Primadonna, welche Mozart auch aufgeschrieben habe (A. M. Z. III S. 591 f.).

[77] „Verstellung und Schmeichelei war seinem arglosen Herzen gleich fremd", sagt Niemetschek S. 96 f., „jeder Zwang, den er seinem Geist anthun mußte, unausstehlich. Freimüthig und offen in seinen Äußerungen und Antworten, beleidigte er nicht selten die Empfindlichkeit der Eigenliebe und zog sich damit manchen Feind zu". In einer Nachricht über seinen Tod heißt es (Reichardt, Musik. Wochenbl. S. 94): „Nun er todt ist, werden die Wiener wohl erst wissen, was sie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte".

[78] Blumauer, der in seinen Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Litteratur (Prof. Schr. I S. 47 ff.) diese Zustände charakterisirt, giebt an, daß in Wien binnen 18 Monaten 1172 Schriften meist dieser Art erschienen waren (S. 72).

früher (I S. 558) wurde der Erzählung Jos. Franks gedacht, welcher Mozart immer beim Studium französischer Opernpartituren fand und ihm rieth, sich lieber auf italiänische zu verlegen, sowie der treffenden Antwort, welche Mozart darauf gab[79]; wir begreifen, daß Mozart nicht glaubte, Melodie bei den Italiänern lernen zu müssen. Seine Urtheile über einzelne Komponisten konnten damals auffallen, jetzt müssen wir sie nicht bloß treffend sondern billig finden. Wie er sich über Righini äußerte, sahen wir schon (I S. 777); von Martin, dem Allerweltsliebling, sagte er: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen“[80]. Wie bereitwillig er war, jede Leistung anzuerkennen, wenn „nur etwas drin war“, zeigt recht deutlich, was er seinem Vater schreibt (24. April 1784):

Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seinerzeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaciren.

Und gerade damals war er mit seinen Quartetts beschäftigt, in denen er zeigte, wie ein Meister vom Meister lernt. Wo er gar nichts Eigenthümliches fand, da that er es mit dem Wort: „Es ist ja nichts drin!“ ab, oder ließ auch wohl seine Laune daran aus. Rochlitz erzählt, wie er bei Doles die Messe eines Komponisten, „der für die komische Oper offenbares Talent hatte, aber als Kirchencompositeur angestellt war“, mit einem von ihm untergelegten Text habe singen lassen, und sie aufs ergötzlichste parodirt habe[81].

Charakteristisch für Mozarts scharfe und unwillkürlich komische Kritik ist die Beschreibung, welche er seinem Vater von dem be-

[79] Die wenigen Opernpartituren, welche sich in Mozarts Nachlaß fanden, sind Glucks Arbre enchanté, Le diable à quatre, Grétry's Zémire et Azor, Barnevelt, Mich. Haydns Endimione.

[80] Rochlitz, A. M. Z. I S. 116, vgl. Sievers, Mozart und Süßmayer S. XXII f.

[81] A. M. Z. III S. 493 f. Auch Jomelli ließ er als Kirchenkomponisten nicht gelten, so sehr er seine Opern anerkannte (A. M. Z. I S. 116), während er über Gaßmann das entgegengesetzte Urtheil fällte (A. M. Z. XX S. 247).

rühmten Oboisten J. Chr. Fischer (geb. 1733, gest. 1800) macht, der aus London, wo er eines außerordentlichen Rufes genoß[82], nach Wien kam (4. April 1787).

Wenn letzterer [Fischer] zu der Zeit, als wir ihn in Holland kannten [1766] nicht besser geblasen hat als er itzt bläst, so verdient er gewiß das Renomée nicht, welches er hat. — Jedoch unter uns gesagt. — Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war, ein Urtheil zu fällen — ich weiß mich nur zu erinnern, daß er mir außerordentlich gefiel, sowie der ganzen Welt; — man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimmt, daß sich der Geschmack außerordentlich geändert hat, — er wird nach der alten Schule spielen — aber nein! er spielt mit einem Wort wie ein elender scolar — der junge André, der beym Fiala lernte, spielt tausendmal besser — und dann seine Concerte! — von seiner eigenen Composition — Jedes Ritornell dauert eine Viertelstunde — dann erscheint der Held — hebt einen bleyernen Fuß nach dem andern auf — und plumpst dann wechselweise damit zur Erde, — sein Ton ist ganz aus der Nase — und seine tenuta ein tremulant auf der Orgel. Hätten Sie sich dieses Bild vorgestellt? — und doch ists nichts als Wahrheit — aber Wahrheit, die ich nur Ihnen sage.

Im persönlichen Verkehr mit Kunstgenossen überwog sein Wohlwollen und seine Gutmüthigkeit selbst in solchen Fällen, wo Zurückhaltung oder Empfindlichkeit sehr begreiflich gewesen wäre. Als die italiänische Oper wieder eröffnet war, von welcher Mozart geflissentlich zurückgehalten wurde, hielt er doch mit den Komponisten, die er wohl als Eindringlinge hätte betrachten können, gute Freundschaft; nicht allein mit Steph. Storace, der ein braver Mensch war. Als Paesiello von Petersburg 1784 nach Wien kam, wurde er dort mit Auszeichnungen geehrt, die man an den deutschen Meister nicht verschwendete. Sein Barbiere di Seviglia wurde sogleich auf die Bühne gebracht und der Kaiser beeilte sich, ihm die Komposition einer Oper aufzutragen, zu welcher Casti, als der ausgezeichnetste komische Dichter, den Text dichten mußte. Es war Il Re Teodoro, wozu Joseph selbst die Ideen angegeben hatte, wie man sagte, als Satire auf den Aufenthalt des Königs Gustav III. von Schweden in Venedig im Jahre 1783[83]. Einer solchen Aufnahme von Seiten des

[82] Burney, Reise I S. 22. Busby, Gesch. d. Mus. II S. 584.

[83] So erzählt Jos. Frank in Prutz deutschem Museum II S. 24. Interessante Notizen giebt Kelly, Remin. I p. 238 f.

Kaisers entsprach die glänzendste Stellung des Maestro in pekuniärer und socialer Hinsicht während seines Aufenthaltes in Wien. Mozart, der über Paesiello's leichte Musik sehr günstig urtheilte[84], kam ihm freundlich entgegen. Kelly, der zugegen war, als beide einander vorgestellt wurden, bezeugt, mit welcher gegenseitigen Achtung sie mit einander verkehrten[85]; wir sahen schon (I S. 810), wie Mozart sich freute, ihm von einer talentvollen Schülerin seine Kompositionen vortragen zu lassen. Paesiello erbat sich dagegen von ihm die Partitur des Idomeneo zum Studium aus[86]. Gleich zuvorkommend und gleich befriedigt war er von Sarti, der auf der Reise nach Petersburg sich ebenfalls in Wien aufhielt, wo man ihn auf den Händen trug. „Wenn Maestro Sarti nicht heute [nach Rußland] hätte wegreisen müssen", schreibt er dem Vater (9. Juni 1784), „so wäre er auch mit mir hinaus [zum Agenten Ployer]. Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann, ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine seinige Arie (460 K.) gemacht[87], woran er sehr viel Freude gehabt hat". Der brave Mann schrieb später eine bitterböse Kritik einiger Stellen in Mozarts Quartetts, über welche er, empört, daß „Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik componiren zu wollen", ausruft: Si può far di più per far stonar i professori? Er weist Fehler über Fehler nach, „wie sie nur ein Klavierspieler machen könne, der dis und es nicht zu unterscheiden wisse", und schließt mit dem Trumpf: Dirò anch' io come l'immortale Rousseau: De la musique pour faire boucher ses oreilles![88]

Von Mozarts Wohlwollen, auch gegen jüngere Künstler, legt Gyrowetz ein schönes Zeugnis ab. Er erzählt (Selbstbiogr. S. 10 f.), wie er gleich bei seinem Eintritt in Wien in einer großen Gesellschaft die ausgezeichnetsten Künstler kennen lernte:

Der gutmüthigste unter ihnen schien Mozart zu sein; er betrach-

[84] Rochlitz, A. M. Z. I S. 115.

[85] Kelly, Remin. I p. 238.

[86] Bridi, Brevi notiz. p. 47.

[87] Das Thema Come un agnello ist aus Sarti's Oper Fra i due litiganti il terzo gode, welche damals in Wien Furore machte, dasselbe, welches im zweiten Finale des Don Giovanni benutzt ist.

[88] Sarti's Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart ist meines Wissens nicht gedruckt worden; ein Auszug ist mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 373 f. (vgl. XXVI S. 540).

tete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so antheilnehmenden Miene, als wollte er sagen: Armer junger Mensch, du betrittst zum erstenmal den Pfad der großen Welt und erwarteſt mit Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der künftigen Zeit. Aufgemuntert durch dessen Leutseligkeit und Gutmüthigkeit bat er ihn, einen Blick auf seine jugendlichen Arbeiten, welche in sechs Symphonien bestanden, zu werfen und ihm darüber sein Urtheil zu sagen. Mozart als wahrer Menschenfreund willfahrte seiner Bitte, durchsah die Arbeiten, belobte sie und versprach dem jungen Künstler eine dieser Symphonien in seinem Konzert im Saale zur Mehlgrube, wo Mozart Konzerte auf Pränumeration gab [1785], aufführen zu lassen, welches dann auch an einem Donnerstag erfolgte. Die Symphonie wurde im Konzertsaal auf der Mehlgrube durch das vollständige Theaterorchester aufgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Mozart nahm mit seiner angeborenen Herzensgüte den jungen Künstler bei der Hand und stellte ihn als den Autor der Symphonie dem Publikum vor.

Beethoven, der als ein vielversprechender Jüngling im Frühjahr 1787 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hause reisen mußte[89], wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“[90]

[89] Nach einem Briefe aus Bonn vom 8. April 1787 (Cramers Magaz. II S. 1386) war er damals noch in Bonn, und vor dem am 17. Juli 1787 erfolgten Tode seiner Mutter kam er wieder nach Hause. Thayer, Beethovens Leben I S. 163 f.

[90] Schindler (Biogr. Beethovens I S. 15) hat über diese Begegnung, an die Beethoven sich gern erinnerte, von diesem offenbar nichts gehört; der obige Bericht ist mir in Wien aus guter Quelle mitgetheilt. Die ausgeschmückte Erzählung in Beethovens Studien (Anh. S. 4 f.) dichtet Beethoven kontrapunktische Studien und Kenntnisse an, von denen er damals weit entfernt war. Nach Ries (Biogr. Not. S. 86) hätte er von Mozart einigen Unterricht erhalten, ihn aber nie spielen hören. [Letzteres ist an sich schwer glaublich und wird durch Beethovens Unterhaltung mit seinem Neffen in den Konversationsbüchern und durch seine Mittheilung an Czerny (Thayer II S. 409) widerlegt. Den

Ein näheres persönliches Verhältnis mit Dittersdorf, der während jener Zeit auch nur vorübergehend zum Besuch in Wien war, scheint kaum bestanden zu haben; die Anerkennung, mit welcher dieser von Mozart spricht, beweist, wie sehr er ihn achtete. Dasselbe gilt auch wohl von Gluck, der sich, wie wir sahen (I S. 735. 816), gegen Mozart mehrfach anerkennend und freundlich zeigte; allein die Verschiedenheit ihrer Naturen hat, zumal bei Salieri's nahem Verhältnis zu Gluck, schwerlich einen näheren Verkehr sich bilden lassen.

Daß Mozart aber auch seinerseits unter den deutschen Künstlern Wiens Kritiker, Tadler[91] und Feinde fand, konnte kaum anders sein. Kreibich haben wir als seinen entschiedenen Gegner kennen gelernt (I S. 725), und einen unermüdlichen Verkleinerer hatte er an Leop. Kozeluch, der als brillanter Klavierspieler damals in Wien etwas galt, als Lehrer gesucht wurde, besonders seitdem er bei Hofe unterrichtete, und auch als Klavier- und Orchesterkomponist sich eine Zeit lang in die ersten Reihen drängte, durch nichts aber so sehr ausgezeichnet war als durch Eitelkeit und Dünkel. Er liebte es, durch kleinliche Mäkelei, besonders gegen Haydn, sich selbst groß zu machen. Als ein neues Quartett von Haydn in einer Gesellschaft aufgeführt wurde, stellte er sich zu Mozart und fand bald dies bald das zu tadeln; endlich rief er bei einem kühnen Übergang aus: Das hätte ich nicht so gemacht! „Ich auch nicht", erwiederte ihm Mozart, „aber wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären"[92]. Von da an verfolgte Kozeluch Mozart mit seiner Kritik auf Schritt und Tritt; und wie konnte der Mann, „der nie jemand gelobt hatte, als sich selbst", sich besser rächen, als indem er die Ouverture zu Don Giovanni zwar schön aber

Widerspruch suchte Kullak zu erklären, Frimmel, Neue Beethoveniana, n. A. S. 359. In der That sagt Beethoven zu Ries nur: Mozart habe ihm nie gespielt.]

[91] „Einwendungen, auch Tadel ließ Mozart sich gern gefallen", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 145), „nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich und zwar gegen die, welche ihm gerade am öftersten gemacht wurde — Tadel wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzufeuriger Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich; denn war dieser Tadel gegründet, so tangte gerade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts und diese verloren in seinen Augen allen Werth".

[92] Die Anekdote ist erzählt von Niemetschek S. 94, Rochlitz (A. M. Z. I S. 53), Griesinger (Biogr. Notizen über J. Haydn S. 105), Nissen S. 681, welcher Kozeluch nennt.

voller Fehler fand[93], und als er die Ouverture zur Zauberflöte in der Generalprobe gehört hatte, mitleidig ausrief: „Ach, da hat der gute Mozart auch einmal gelehrt thun wollen!“[94]. Bei der Krönung Leopolds, da beide in Prag anwesend waren, äußerte Kozeluch seine Feindseligkeit so laut, daß sich seit der Zeit ein großer Theil des Interesse verlor, „mit dem ihn sonst jeder Böhme seinen Landsmann nannte“[95].

Den schönsten Beweis, wie hoch Mozart Jos. Haydn achtete und wie herzlich er ihn liebte, gab er durch die Zueignungsschrift seiner sechs Quartette, in welcher er ihm dieselben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit durch seinen Beifall ermuthigt übergiebt, „wie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraue, daß er sie nachsichtig aufnehme, beschütze und vertrete (Beil. IV. 4). Solche Äußerungen der Verehrung' kamen ihm tief aus dem Herzen; als man mit ihm über diese Dedikation sprach, sagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse“[96]. „Es war gewiß rührend“, sagt Niemetschek (S. 94), „wenn er von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören“.

Der Haydn, welchen Mozart so hoch stellte, war keineswegs schon der allverehrte und allgeliebte Vater Haydn der späteren Zeit. Erst nach dem Aufenthalt in London fand Haydn in Wien allgemeine und enthusiastische Bewunderung und Verehrung; in früheren Jahren war der Widerspruch gegen seine Originalität nirgends stärker als in Wien. Schon seine Stellung beim Fürsten Esterhazy, sein Aufenthalt in Ungarn machte die Künstler und Kenner der Hauptstadt abgeneigt, ihn anzuerkennen. Während das musikliebende Publikum seine frischen, jovialen Schöpfungen mit unbefangenem Entzücken genoß, nahmen die Kenner und Künstler daran vielfachen Anstoß. Humoristische Laune war in der Musik noch nicht anerkannt, man stritt, ob und wie

[93] Bohemia 1856 S. 127.

[94] Diese Äußerung theilte mir Neukomm mit, der sie von Haydn gehört hat.

[95] A. M. Z. II S. 516. [Auf dem Programme des von ihm komponirten, am 22. Dez. 1787 aufgeführten Oratoriums Moisè in Egitto nennt sich Kozeluch „k. k. Kammer-Capellmeister“. Pohl, Denkschrift der Tonkünstlersocietät.]

[96] Rochlitz, A. M. Z. I S. 53, vgl. S. 116.

weit dieſelbe berechtigt ſei, und die Freiheiten, welche er ſich mit großer Überlegung gegen hergebrachte Regeln nahm, rechnete man ihm gar zu gern als Fehler an. An der Spitze der Gegner ſtand Kaiſer Joſeph[97], der von ſeinen Tändeleien und Späßen nichts wiſſen mochte (I S. 725); wir dürfen uns nicht wundern, wenn viele dieſem Beiſpiele folgten und Haydn ſich oftmals über ſeine Kritiker und Feinde beſchwerte[98]. Um ihn ganz zu verſtehen und anzuerkennen, bedurfte es eines gleich genialen und neidloſen Künſtlers wie Mozart. Mit ebenſo ſicherem Blick erkannte aber auch Haydn die Größe Mozarts, mit gleich freiem Sinn bewunderte und pries er ihn. Wir kennen das Zeugnis, welches er ihm vor deſſen Vater gab (S. 11); und wo er nur Gelegenheit fand, ſprach er ſeine Überzeugung von deſſen künſtleriſcher Größe aus[99]. Als man in Prag neben Mozarts Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von Haydn aufzuführen wünſchte, antwortete dieſer dem Proviant-Oberverwalter Roth[100]:

Sie verlangen eine opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben, von meiner Singcompoſition etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater in Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unſer Perſonale gebunden ſind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemanden anderen zur Seite haben kann. Denn könnt ich jeden Muſikfreund, beſonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde: ſo würden die Nationen wetteifern,

[97] Darüber berichten Reichardt A. M. Z. XV S. 667 (Schletterer, Reichardt I S. 325 f.), Reiſe nach Wien II S. 91 und Dittersdorf (Selbſtbiogr. S. 238).

[98] Bei Überſendung einer Sonate ſchrieb er Artaria (8. Febr 1780): „Uebrigens hoffe ich mir mit dieſer Arbeit wenigſtens bey der einſichtsvollen Welt Ehre zu machen; die Critic derſelben wird bloß von Neidern (deren ich eine Menge habe) betrachtet werden"; und ähnliche Äußerungen finden ſich öfter.

[99] Parke, Mus. Mem. I p. 170 f.

[100] Niemetſchek S. 78 f. (A. M. Z. I S. 182. XI S. 780 f. Niſſen S. 643. Wien. Muſikzeitg. 1817 S. 218 f. Nohl, Muſikerbr. S. 101 f.). Durch ein Verſehen berichtet Grieſinger (Biogr. Notizen S. 104), dem Carpani (Le Haydine p. 202 f.) folgt, Haydn ſei im Jahr 1791 (wo er in London war) nach Prag zur Krönung Leopolds II. berufen und habe geantwortet: „Wo Mozart iſt, kann Haydn ſich nicht zeigen".

ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kayserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb.

Der Brief ist im Dezember 1787 geschrieben, und Haydn konnte in Esterhaz noch nicht wissen, daß Mozart so eben als kaiserlicher Kammerkomponist angestellt war; man sieht aber, in welche Stimmung ihn die ungewisse Lage Mozarts versetzt hatte. Als im folgenden Jahre Don Giovanni in Wien mancherlei Bedenken erregte, befand sich Haydn in einer Gesellschaft, in welcher Künstler und Kenner sich in der verschiedensten Art über die Mängel und Gebrechen der neuen Oper aussprachen; endlich wurde auch Haydn um seine Meinung gefragt. „Ich kann den Streit nicht ausmachen", sagte er, „aber das weiß ich, daß Mozart der größte Komponist ist, den die Welt jetzt hat"[101]. Man darf nicht etwa glauben, daß Mozart als Opernkomponist von Haydn so hochgestellt wurde, weil dieser seine eigenen Leistungen auf diesem Gebiet, die freilich ganz unbekannt geblieben sind, gering geachtet hätte. Haydn schlug den Werth seiner Opern im Verhältnis zu dem, was seine Zeitgenossen leisteten, keineswegs niedrig an. So schrieb er an Artaria (27. Mai 1781):

Monsr. Le Gros, Directeur vom Concert spirituel, schrieb mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater. so all dort viermal mit größtem Beyfall producirt wurde. Die Herren — — wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben. Wann sie erst meine Operette L'isola disabitata und meine letzt verfaßte Opera La fedeltà premiata hören würden! Denn ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden, und vielleicht ebensowenig in Wien; mein Unglück ist nur mein Aufenthalt auf dem Lande.

Von seiner Armida meldet er im März 1784, sie sei mit lautem Beifall aufgeführt und man erkläre sie für sein bestes Werk[102]. Es hatte also eine um so größere Bedeutung, wenn

[101] Rochlitz, A. M. Z. I S. 52.

[102] Nohl, Musikerbr. S. 84. 93. Vgl. Griesinger, Biogr. Not. S. 25. [F. Pohl, J. Haydn II S. 199 f.]

Haydn ſich ſo unbedingt gegen Mozart als Opernkomponiſten in Schatten ſtellte. Und nicht allein auf dieſem Gebiet erkannte er ihn an, ſondern auch da, wo ſie recht eigentlich mit einander zu rivaliſiren ſchienen, indem er ſagte, wenn Mozart auch nichts anderes geſchrieben hätte als ſeine Violinquartetts und das Requiem, würde er allein dadurch unſterblich geworden ſein[103]. Mit Thränen in den Augen verſicherte er, Mozarts Klavierſpiel könne er in ſeinem Leben nicht vergeſſen: „das ging ans Herz!“[104]. Auch ſpäter verſäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozartſche Muſik hören konnte, und pflegte zu betheuern, daß er nie eine Kompoſition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen[105]. Als er 1790 aus Wien in ſeine Einöde „Eſtoras“ zurückgekehrt war, weckte ihn der Nordwind, da er am beſten die opera le nozze di Figaro zu hören träumte[106]. Dem Muſikalienhändler Broderip rieth er dringend zum Ankauf der Mozartſchen Manuſkripte und fügte hinzu: „Er war in Wahrheit ein großer Muſiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geſchmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er ſtand weit über mir.“[107].

Der perſönliche Verkehr zwiſchen beiden war einfach und herzlich. Mozart pflegte Haydn Papa zu nennen, auch duzten ſie ſich, wie Sophie Haibl erzählte und Grieſinger zu beſtätigen ſcheint — das war damals bei ſolchem Altersunterſchied ungleich ſeltner als heutzutage und hatte deshalb auch mehr zu ſagen. Übrigens hatte Haydn, während Mozart in Wien lebte, ſeinen regelmäßigen Aufenthalt in Eiſenſtadt und Eſterhaz und kam nur im Winter mit ſeinem Fürſten auf einige Monate nach Wien, der aber nicht gern dort war und dieſen Beſuch abzukürzen pflegte; mitunter machte Haydn auch wohl zu anderen Zeiten eine Urlaubsreiſe nach Wien, indeſſen mochte ihn der Fürſt nur ſehr ungern entbehren[108]. Erſt als nach dem Tode des Fürſten Nicolaus im Jahr 1790 die Kapelle aufgelöſt wurde, nahm Haydn ſeinen Wohnſitz in Wien; allein ſchon im Dezember desſelben Jahres kam Salomon und bewog ihn, mit nach London zu gehen. Mozart fand, wie andere Freunde

[103] Stadler, Vertheidigung der Echtheit des Mozartſchen Requiem S. 27.
[104] Grieſinger, Biogr. Not. S. 104.
[105] Carpani, Le Haydine p. 201 f.
[106] Karajan, Haydn in London S. 66. Nohl, Muſikerbr. S. 114.
[107] [F. Pohl. S. 213.]
[108] Grieſinger, Biogr. Not. S. 23.

Haydns, diese Unternehmung sehr gewagt, und machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerksam, welche er als ein bejahrter Mann, der nicht gewohnt sei, sich in der großen Welt zu bewegen, unter einem Volk, dessen Sprache er nicht verstehe, zu überwinden habe, deren er gewiß bald überdrüssig sein werde. Haydn aber meinte, er sei zwar alt — er war 59 Jahr alt —, aber munter und bei Kräften, und seine Sprache verstehe man durch die ganze Welt[109]. Am Tage der Abreise (15. Dez.) verließ Mozart Haydn nicht, er speiste bei ihm und sagte beim Abschied bis zu Thränen gerührt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen". Auch Haydn war tief bewegt, er dachte an seinen Tod und suchte Mozart zu trösten und zu beruhigen[110]. Daß man in seiner Abwesenheit auch Unkraut unter den Weizen zu säen suchte, zeigt ein Brief Haydns an Frau v. Genzinger (13. Okt. 1791): „Die meinige schrieb mir, allein ich kann es nicht glauben, daß Mozart mich sehr herabsetzen sollte. Ich verzeihe es ihm. — Wegen der Belohnung soll Mozart zum Grafen v. Fries, um sich dessen zu erkundigen, gehen"[111]. Als die Nachricht von Mozarts Tode nach London kam, beklagte Haydn mit bitteren Thränen den Verlust des Meisters und Freundes[112].

Es ist ein wohlthuender Anblick, wie diese beiden großen und edlen Männer, unberührt von dem gemeinen Treiben des Handwerksneides und der Intrigue, welches damals in Wien geschäftig war, einander die Bruderhand reichen und fest und

[109] Griesinger, Biogr. Not. S. 35. Dies, Biogr. Nachr. S. 75. [F. Pohl II S. 251.]

[110] Dies, Biogr. Nachr. S. 77.

[111] Karajan, J. Haydn in London S. 97. Nohl, Musikerbr. S. 135. [Mozarts ungünstige Äußerung, wenn sie wirklich gefallen ist, kann sich doch nur auf Geld bezogen haben, welches er von Haydn vielleicht für Aufführung seiner Werke zu erhalten hoffte.]

[112] Neukomm erzählte mir, daß Haydn oft davon mit Rührung sprach. Vgl. Wien. Ztg. f. Theat. 1808 III S. 107. „Ich freue mich kindisch nach Hause", schrieb er 20. Dez. 1791, „um meine guten Freunde zu umarmen. Nur bedaure ich dieses an dem großen Mozart zu entbehren, wenn es anderst dem also, welches ich nicht wünsche, daß er gestorben sein sollte. Die Nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent" (Karajan a. a. O. S. 102. Nohl, Musikerbr. S. 140). [Und an Puchberg schrieb er aus London 1792: „ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte. Nottebohm, Mozartiana S. 10.]

treu zu einander ſtehen. Jeder hat den andern wohl verſtanden und gewürdigt, jeder verdankte dem andern viel für ſeine künſtleriſche Ausbildung und erkannte dies freudig an, das richtige Gefühl der eigenen Selbſtändigkeit und Bedeutung gab jedem den Maßſtab für die Schätzung des anderen. Vergeſſen und verſchollen, oder doch an ihren beſcheidenen Platz geſtellt ſind die meiſten, welche damals geſchäftig waren, Staub um ſie zu erregen: vereinigt ſtehen Mozart und Haydn auf der Höhe, auch ſie ein ſchönes Denkmal, daß wahre Größe echte Künſtlernaturen nicht ſcheidet, ſondern einigt.

29.

Der geſellige Verkehr.

Unter den geſelligen Kreiſen, in welchen Mozart in höherem Sinn Unterhaltung und Anregung fand, verdient vor allen der der Gräfin Wilhelmine Thun geb. v. Ulfeld genannt zu werden. Sie gehörte zu den muſikaliſchen Damen, welche ihn gleichs anfangs unter ihre Protektion nahmen, ſie war es ganz beſonders, die ihn in Wien einzuführen und bekannt zu machen und ſein Fortkommen auf alle Weiſe zu erleichtern ſuchte. Die hervorragende Stellung, welche ſie durch Bildung und Herzensgüte, durch Feinheit und Liebenswürdigkeit noch mehr als durch Rang und Reichthum behauptete, machte ſie dazu vor vielen geeignet. Sie war eine der wenigen Damen, mit welchen Kaiſer Joſeph auch in ſpäteren Jahren einen intimen Verkehr unterhielt, welche er oft Abends ungeladen ohne alles Ceremoniel beſuchte, und von denen er noch auf dem Todbett in einem herzlichen Brief Abſchied nahm[1]. Ganz beſonders war es die Muſik, welche in ihrem Hauſe gepflegt wurde. Sie ſelbſt war muſikaliſch,

[1] Es waren außer der Gräfin Thun die Fürſtinnen Liechtenſtein, Schwarzenberg, Lobkowitz. S. Kelly, Remin. I p. 209. Car. Pichler, Denkwürd. I S. 141. Hormayr, Geſch. Wiens V S. 94. Behſe, Geſch. des öſterr. Hofes VIII S. 304 f. [Das Bild der Gräfin Thun bei Freisauff, M. Don Juan Taf. I. Über die Genealogie der gräflichen Familie Thun vgl. Leupolds allg. Adelsarchiv Wiens Th. I 1789—1792. Graf Franz Joſef Thun, der Gatte der Gräfin Wilhelmine, war der Sohn des „alten Grafen" Johann Joſef Thun, bei welchem Mozart in Linz wohnte.]

spielte das Klavier „mit der Anmuth, Leichtigkeit und Delikatesse, wohin nur weibliche Finger gelangen können", wie Burney sagt[2], den sie durch ihr natürlich munteres Wesen, ihre witzigen Einfälle und eine ihr eigenthümliche angenehme Ironie nicht weniger entzückte als durch ihren Geschmack, ihre Kenntnisse und ihr ernstes Interesse für Musik[3]. Ihr Lieblingskomponist fürs Klavier war damals (1772) Beecké (I S. 416 f.), der auch noch im Jahre 1785, wie er Dalberg mittheilt, eine Sonate für drei Klaviere für die Gräfin Thun und ihre Töchter schrieb. Auch Reichardt, den sie bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahre 1783 in besonderen Schutz genommen hatte, rühmt sie als eine der geistreichsten und liebenswürdigsten Frauen des damaligen Wiens, deren musikalische Gesellschaften der Kaiser wie Erzherzog Maximilian gern besuchten[4]. Einen enthusiastischen Verehrer fand sie an Georg Forster, als dieser im Jahre 1784 in Wien verweilte. Er nennt in einem Briefe an Heyne[5] die ausgezeichnetsten Männer, deren Gunst und Theilnahme er sich erfreue, die wir auch als Mozarts Freunde und Gönner kennen, den lieben Hofrath von Born[6], Baron Otto von Gemmingen, der im Sommer 1782 nach Wien gekommen war[7], den intimsten Freund van Swietens, den alten Hofrath von Spielmann[8], einen Mann der sich der Gelehrsamkeit in dasigen Landen mit wahrem Eifer annehme und zugleich der wichtigste Geschäftsmann im Departement des Fürsten Kaunitz sei, diesen großen Minister selbst (I S. 734), den guten sanften Graf Cobenzl (I S. 691), den Feldmarschall Graf Haddik, einen „herrlichen alten Soldaten, ganz schlicht und plan"[9] und reihet diesen die Gräfin Thun an, „die vortrefflichste, aufgeklärteste Dame in Wien und alles „was

[2] Burney, Reise II S. 160. Sie sagte ihm, daß sie früher viel besser gespielt habe, aber sie habe sechs Kinder geboren, von denen jedes etwas von ihr mit weggenommen habe (ebend. S. 216).

[3] Burney, a. a. O. S. 188. 215 f.

[4] A. M. Z. XV S. 668 f. (Schletterer, Reichardt S. 327.)

[5] G. Forster, Sämmtl. Schr. VII S. 272.

[6] [Brief Nicolai's bei Werner, Aus dem Josephinischen Wien S. 130, S. u. S. 105 f.]

[7] Meyer, L. Schröder I S. 380.

[8] Er besaß ein Haus mit schönem Garten auf der Landstraße, wo Nicolai in einem Konzert seine kleine Tochter, welche von ihrer talentvollen Mutter unterrichtet war, als eine vielversprechende Klavierspielerin bewunderte (Reise IV S. 554, vgl. III S. 37. 291).

[9] G. Forster, Sämmtl. Schr. VII S. 269.

ihr anhängt". Näher spricht er sich über diesen Verkehr gegen Thereſe Heyne aus (a. a. O. S. 275):

Sie glauben nicht, wie herablaſſend, wie freundlich man iſt. Kaum merkt man, daß man unter Leuten von Stande iſt, und jeden Augenblick möchte mans vergeſſen und ſie auf den vertrauten Fuß der gleichgebornen Freunde behandeln — betaſten nenne ichs hier, wenn ich bei der Gräfin Thun bin, dem beſten Weibe von der Welt, und ihren drei Grazien von Töchtern, wo jede ein Engel von einer eigenen Gattung iſt. Die Mutter iſt eine der vortrefflichſten Mütter, die ich kenne; die Kinder ſind lauter unbefangene Unſchuld, heiter wie die Morgenſonne und voll natürlichen Verſtandes und Witzes, den ich ſo mit Stillſchweigen bewundere, wie den Verſtand und Witz eines gewiſſen lieben Mädchens an der Leine. Die feinſte Unterredung, die größte Delicateſſe, dabei eine völlige Freimüthigkeit, eine ausgebreitete Lectüre, wohl verdaut und ganz durchdacht, eine ſo reine, herzliche, von allem Aberglauben entfernte Religion, die Religion eines ſanften, ſchuldloſen und mit der Natur und Schöpfung vertrauten Herzens. — — Faſt alle Abend zwiſchen neun und zehn kommen dieſe [oben genannten] Leute bei der Gräfin Thun zuſammen, da wird allerlei witziges Geſpräch geführt, es wird Clavier geſpielt, deutſch oder italiäniſch geſungen, auch wohl, wenn die Begeiſterung die Leute überfällt, getanzt.

Man kann ſich vorſtellen, ob es auch Mozart in dieſem Kreiſe wohl geworden ſei; Fürſt Karl Lichnowsky, ſein Freund und Schüler, war der Schwiegerſohn der Gräfin Thun.

Ein Haus, in welchem die Künſte, namentlich die Muſik, wie die Wiſſenſchaften geehrt und gepflegt wurden und das einen Mittelpunkt für alle Celebritäten bildete, war das des Hofraths Greiner, wie die Tochter Caroline Pichler, eine ausgezeichnete Klavierſpielerin[10], dasſelbe ſchildert[11]:

Außer den Dichtern Denis, Leon, Haſchka, Alxinger, Blumauer u. ſ. w., welches damals berühmte Namen waren, beſuchten auch Männer von ſtrengen Wiſſenſchaften häufig unſer Haus. Ueberdies reiste beinahe kein fremder Gelehrter oder Künſtler nach Wien, der nicht Empfehlungsſchreiben an Haſchka oder unmittelbar an meine Eltern hatte. So kamen der berühmte Reiſende Georg Forſter, die Profeſſoren Meiners und Spittler, Becker, Gögking, der Schauſpieler Schröder, viele Muſiker und Compoſitoren, wie Paeſiello, Cimaroſa zu uns; und daß die einheimiſchen Künſtler Mozart, Haydn, Salieri, die Gebrüder Hickl, Füger und Andere nicht fehlten, verſteht ſich von ſelbſt.

[10] Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 19. 70. [Nicolai's Angriffe gegen das Greinerſche Haus hatten in Wien große Entrüſtung erregt. Werner, Aus dem joſeph. Wien S. 153 f.] [11] Car. Pichler, Denkw. I S. 92 f.

Ein anderes Haus, durch seine Erinnerungen für die Wiener ein wahrer Musensitz, war ebenfalls ein Sammelplatz der Musiker, das der Geschwister Martinez. Metastasio hatte bei seiner Ankunft in Wien im Jahre 1730 seine Wohnung bei Nicolai Martinez, Ceremonienmeister bei der apostolischen Nuntiatur (am Michaelerplatz 1223) genommen und dieselbe bis zu seinem Tode im Jahre 1782 inne gehabt. Er war der vertraute Freund dieser Familie geworden und hatte sich der Erziehung der Kinder angelegentlichst angenommen. Unter diesen war es besonders eine Tochter Marianne (geb. am 4. Mai 1744), welche durch ihre Talente und ihr lebhaftes, angenehmes Wesen ihn anzog, so daß er sich vorzugsweise mit ihr beschäftigte[12]. Nicht nur hatte sie ihm eine vertraute Kenntnis der italiänischen, französischen und englischen Sprache und Litteratur und eine vielseitige Bildung zu danken; er sorgte, da sie eine hervorstechende Anlage für Musik zeigte, auch für ihre musikalische Ausbildung. Jos. Haydn, welcher als ein ganz mittelloser junger Mensch, nachdem er aus dem Kapellhause entlassen war, in demselben Hause ein elendes Dachstübchen gemiethet hatte, wurde angenommen dem jungen Mädchen Unterricht im Singen und Klavierspiel zu geben und erhielt dafür drei Jahre lang die Kost umsonst[13]; wichtiger für ihn war es, daß er dort mit Porpora bekannt wurde, der als ein Freund Metastasio's sich ebenfalls mit Marianne's Ausbildung beschäftigte. Später war sie unter sorgfältiger Anleitung Bonos, an der auch Metastasio selbst sich betheiligte (I S. 189), in einer Weise entwickelt, daß sie als Sängerin, Klavierspielerin und Komponistin Bewunderung erregte[14] und Hasse's Beifall gewann[15]. Im Jahre 1773 wurde sie von der philharmonischen Akademie in Bologna zum Mitglied ernannt[16], später sandte man ihr von dort und von Pavia sogar das Doctordiplom; im Jahre 1782 wurde ihr Oratorium Isacco im Societätskonzert aufgeführt[17]. Sie lebte mit ihrem Bruder (Bibliothekar an der k. k. Hofbibliothek) auch nach Metastasio's Tode, der ihnen sein sehr

[12] Cristini, Vita di Metastasio p. CCVI.

[13] Griesinger, Biogr. Not. S. 13. Carpani, Le Haydine p. 86. [F. Pohl, Haydn I S. 126 f. 165 f.]

[14] Burney, Reise II S. 181 f. 227 f. 254 f. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 41 f.

[15] Burney, Reise II S. 260.

[16] Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 229 f.

[17] Wien. Musikzeitg. 1842 S. 70.

bedeutendes Vermögen hinterlassen hatte[18], in sehr angenehmen Verhältnissen und gab Gesellschaften, welche durch geistreiche Unterhaltung und musikalische Genüsse sich auszeichneten[19]. Kelly, welcher dort eingeführt war, rühmt ihr nach, daß sie, obgleich schon bejahrt, alle Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt hatte, gesprächig und angenehm im Verkehr war. Er erzählt, daß Mozart — welcher schon während seiner früheren Besuche in Wien als Knabe und Jüngling bei Metastasio freundliche Aufnahme gefunden hatte — sehr befreundet mit ihr war und regelmäßig an ihren musikalischen Gesellschaften Theil nahm, wo er ihn vierhändige Sonaten von seiner Komposition mit ihr spielen hörte[20].

Einer der angesehensten Dilettanten war der Geh. Rath Frz. Bernh. v. Keeß (gest. 1795). Dieser „bekannte Musikfreund und Schätzer der Tonkünstler", der auch die Dilettantenkonzerte im Augarten (I S. 816) unter seine Protektion nahm und eine bedeutende und kostbare Sammlung von Musikalien besaß[21], gab wöchentlich zweimal in seinem Hause Gesellschafts-Konzerte, wie Gyrowetz erzählt[22]:

Die ersten Virtuosen, die sich damals in Wien befanden, und die ersten Compositeurs als Jos. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeister, Albrechtsberger, Giarnovichi u. a. waren dort versammelt. Dort wurden Haydns Symphonien aufgeführt, Mozart pflegte meistens sich auf dem Fortepiano hören zu lassen, und Giarnovichi, damals der berühmteste Virtuos auf der Violine[23], spielte gewöhnlich ein Concert; die Frau vom Hause sang. Eines Abends geschah es, daß Mozart nicht gleich anfangs im Concert erschien und man auf ihn schon lange wartete, weil er ein neues Lied für die Frau vom Hause mitzubringen versprochen hatte. Man schickte mehrere Bediente um ihn zu suchen; endlich fand ihn einer im Gasthause und bat ihn sogleich zu kommen, weil Alles schon seiner harrte und man sich auf das neue Lied freute. Nun erinnerte sich Mozart, daß er das Lied noch nicht componirt hätte; er bat sogleich den Bedienten ihm ein Stück Notenpapier zu bringen — nachdem dies geschehen war fing Mozart im Gastzimmer an das Lied zu componiren, und

[18] Cristini, Vita di Metastasio p. CCXI.

[19] Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 71. [Ihr Leben beschrieb A. Schmid, Wiener Allg. Mus. Ztg. 1846 Nr. 128. 129 (nach Pohl).]

[20] Kelly, Remin. I p. 252. [A. M. Z. 1880. S. 406 Anm.]

[21] Wien. Ztg. 1796 Nr. 29.

[22] Gyrowetz, Selbstbiogr. S. 9 f. Vgl. Nohl, Musikerbr. S. 116. 136. 145. [F. Pohl, Haydn II S. 150.]

[23] Dafür erklärt ihn auch Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 233 f.

als er fertig war, ging er damit in das Concert, wo schon Alles in der gespanntesten Erwartung harrte. Dort wurde er nach einigen zarten Vorwürfen über sein langes Ausbleiben auf das Freudigste empfangen; und als er sich endlich zum Clavier setzte, sang die Frau vom Hause das Lied mit einer zwar zitternden Stimme, allein es wurde dennoch enthusiastisch aufgenommen und beklatscht.

Von der Laune, welche Mozart als Knabe hatte, nur vor Kennern spielen zu wollen (I S. 22. 28), war er als vernünftiger Mann natürlich zurückgekommen. Es machte ihm Vergnügen zu spielen, wo man Vergnügen fand ihn zu hören und er war von der Schwäche sich bitten zu lassen in dem Grade frei, daß manche vornehme Herren in Wien ihm einen Vorwurf daraus machten, daß er Jedermann etwas vorspiele. Eins verlangte er freilich, das in musikalischen Gesellschaften schwer erreichbar scheint, Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer. „Nichts brachte ihn so sehr auf", sagt Niemetschek (S. 88), „als Unruhe, Getöse oder Geschwätz bei der Musik. Da gerieth der sonst so sanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn sehr lebhaft. Es ist bekannt, daß er einst mitten im Spiel vom Klavier aufstand und die unaufmerksamen Zuhörer verließ". In anderen Fällen verleitete ihn seine satirische Laune wohl noch zu anderen Äußerungen[24]. Wenn er wirkliche Kenner und Musiker vor sich hatte, war er unermüdlich im Spielen[25]. Nachdem er in Leipzig sein Konzert gegeben hatte, in welchem er abwechselnd dirigirt und gespielt hatte, sagte er zu dem alten, trefflichen Violinspieler Berger: „Nun bin ich erst warm geworden. Kommen Sie mit zu mir, ich will Ihnen noch was spielen, wie sichs für Kunstverständige gehört". Und nach kurzer Mahlzeit strömte er seine Ideen und Gefühle auf dem Instrumente aus bis gegen Mitternacht. Dann plötzlich, nach seiner Weise, aufspringend rief er: „Na, wars so recht? Nun, Papa, haben Sie den Mozart nach *seiner* Art gehört, das Übrige können Andre auch"[26].

Die Familie, in welcher es Mozart in Wien so recht wohl geworden zu sein scheint, war die des berühmten Botanikers Freih. v. *Jacquin* [1727—1817], von der auch Car. Pichler,

[24] Rochlitz erzählt ein komisches Beispiel A. M. Z. I S. 49 f.
[25] Niemetschek S. 95.
[26] Rochlitz, A. M. Z. XIV S. 106. Für Freunde der Tonkunst III S. 222 f.

welche von Jugend auf in derſelben heimiſch war, uns (1844) eine anziehende Beſchreibung macht[27].

Sie war ſchon vor 60—70 Jahren ein hellleuchtendes Augenmerk für die wiſſenſchaftliche Welt in und außer Wien und auch ihrer angenehmen geſelligen Verhältniſſe wegen von Vielen geſucht. Wenn die Gelehrten oder gelehrt ſein wollenden den berühmten Vater und den ihm nachſtrebenden Sohn, den Nachfolger ſeines Vaters, Joſ. Frz. v. Jacquin[28], aufſuchten, ſo ſammelte ſich die jüngere Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhaft gebildeter Geiſt, ein ausgezeichnetes Talent für Muſik, mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreiſes machte, und um ſeine Schweſter Franziska, die noch jetzt lebende Frau v. Laguſius [I S. 809 f.]. Da wurden nun an den Mittwochs-Abenden, die ſeit ich denken kann in dieſem Hauſe der Geſelligkeit gewidmet waren, auch ſelbſt im Winter, wann die Familie Jacquin im botaniſchen Garten wohnte[29], in den Zimmern des Vaters gelehrte Geſpräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, ſcherzten, machten Muſik, ſpielten kleine Spiele und unterhielten uns vortrefflich.

Wie wohl und glücklich ſich Mozart in dieſer Familie fühlte ſpricht er in einem Briefe an Gottfried v. Jacquin aus, den er dieſem im Sonnenſchein ſeines Glücks über die glänzende Aufnahme, welche er in Prag fand, geſchrieben hat (14. Januar 1787)[30]:

Heute endlich war ich ſo glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das Wohlſein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinſchen Hauſes erkundigen zu können. Ich hoffe und wünſche von Herzen, daß Sie ſich alle ſo wohl befinden mögen als wir beide uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig geſtehen, daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein ſehr ſchöner und angenehmer Ort iſt) ich mich doch recht ſehr wieder nach Wien ſehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenſtand davon iſt gewiß Ihr Haus. Wenn ich bedenke, daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen

[27] Car. Pichler, Denkw. I S. 179 f.

[28] Am 24. April 1787 ſchrieb er in Mozarts Stammbuch

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
in amicitiae tesseram Jos. Franc. a Jacquin.

[29] Der botaniſche Garten wurde von Maria Thereſia in der Vorſtadt Landſtraße angelegt (Nicolai, Reiſe III S. 34 f.); als Mozart dort in der Nähe wohnte, ſcheint begreiflicherweiſe ſein Verkehr mit dem Jacquinſchen Hauſe beſonders lebhaft geweſen zu ſein.

[30] Wien. Zeitſchr. 1842 Nr. 79 S. 627 f.

genießen kann in Ihrer werthen Gesellschaft zu sein und dann auf so lange — und vielleicht auf immer dieses Vergnügen werde entbehren müssen, dann fühle ich erst ganz die Freundschaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege. — Nun adieu! Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Respect zu melden und Ihren Herrn Bruder für mich tausendmal zu embrassiren. Ihrer Frl. Schwester küsse ich tausendmal die Hände. Nun aber wäre es doch Zeit zu schließen? nicht wahr? schon längst werden Sie sich das denken. — Schreiben Sie mir bald — aber bald, und sollten Sie vielleicht zu träge dazu sein, so lassen Sie den Salmann kommen und dictiren Sie ihm den Brief; doch es geht nie so vom Herzen, wenn man nicht selbst schreibt. Nun — ich will sehen, ob Sie so mein Freund sind, wie ich ganz der Ihrige bin und ewig sein werde.

Auch bei seinem zweiten Aufenthalt in Prag berichtet er ihm über seine Erlebnisse und Hoffnungen (15. Okt. 1787)[31], spricht seine Freude über einen von dem Freunde erhaltenen Brief aus und meldet ihm die gute Aufnahme des Don Giovanni (4. Nov. 1787)[32]; dabei fügt er hinzu:

Ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen.

Er schließt dann in seiner neckischen Weise:

Mein Urgroßvater pflegte seiner Frauen, meiner Urgroßmutter, diese ihrer Tochter, meiner Großmutter, diese wieder ihrer Tochter, meiner Mutter, diese abermal ihrer Tochter, meiner leiblichen Schwester zu sagen, daß es eine sehr große Kunst sei wohl und schön zu reden, aber vielleicht eine nicht minder große zur rechten Zeit aufzuhören; ich will also dem Rath meiner Schwester, Dank unserer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter, folgen und nicht nur meiner moralischen Ausschweifung, sondern meinem ganzen Briefe ein Ende machen.

Und als er zu seinem „überraschenden Vergnügen" dort einen zweiten Brief von Jacquin erhielt, antwortet er im PS.:

Daß sich Ihre lieben Eltern, Ihre Frls. Schwestern und Hr. Bruder meiner sollten gar nicht erinnert haben? — das ist mir unglaublich! Ich schiebe es ganz auf Ihre Vergeßlichkeit, mein Freund, und schmeichle mir mich nicht zu betrügen.

Der so eben erwähnte Giuf. Ant. Bridi, ein junger Kaufmann aus Roveredo, hatte eine schöne, wohl ausgebildete Tenorstimme, welche ihn in den musikalischen Kreisen ebenso beliebt

[31] [Nohl, Briefe Nr. 252 S. 423.]
[32] Wiener Zeitschr. 1842 No. 79 S. 625 f.

machte[33] als ſein Charakter und Benehmen[34]. Bei der Aufführung des Idomeneo auf dem Auerspergſchen Theater hatte er eine Rolle, wahrſcheinlich die des Idomeneo übernommen[35]. Auch er genoß, wie er ſpäter dankbar rühmt, Mozarts Vertrauen und Freundſchaft[36].

Gottfried von Jacquin, deſſen lebhafte Empfindung die Worte charakteriſiren, welche er (11. April 1787) in Mozarts Stammbuch ſchrieb:

Wahres Genie ohne Herz iſt Unding — denn nicht hoher Verſtand allein, nicht Imagination, nicht beide zuſammen machen Genie — Liebe! Liebe! iſt die Seele des Genies.

wurde ebenfalls durch ſein muſikaliſches Talent und Intereſſe mit Mozart, ſeinem warnenden Mentor (I S. 801) nahe befreundet.

Ein Denkmal dieſer Freundſchaft ſetzte Mozart durch die am 23. März 1787 für ihn komponirte Arie Mentre ti lascio o figlia, aus Paeſiello's Disfatta di Dario (513 K., S. VI. 36). Ein Vergleich mit den für Fiſcher komponirten Arien zeigt, wie ſehr Mozart es verſtand ſtets ein den gegebenen Verhältniſſen Gemäßes zu ſchaffen. Weder der Umfang oder die Geläufigkeit der Stimme noch die gewaltige Kraft der Leidenſchaft, welche jenen Arien ihr eigenthümliches Gepräge geben, ſind hier vorausgeſetzt, eine Baßſtimme von mäßigem Umfang, namentlich ohne bedeutende Tiefe, eine geringe Volubilität der Stimme iſt erforderlich um die hier geſtellte Aufgabe zu löſen, aber allerdings muſikaliſche Bildung und Empfindung. Die gewählte Situation läßt den Ausdruck einer heftigen Leidenſchaft nicht zu und mäßigt die Empfindung, ohne ihr etwas von ihrer Herzlichkeit zu nehmen: wir vernehmen den Schmerz des Vaters, welcher im verhängnisvollen Augenblick von der Tochter Abſchied nimmt, nicht den des Jünglings, der ſich von der Geliebten losreißt. Auch hier ſind äußere Bedingungen zu natürlichen Vorausſetzungen des Kunſtwerks geworden, das durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen hohen Rang unter dieſen Arien einnimmt[37].

[33] Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 10. Reichardt, Reiſe n. Wien I S. 466.

[34] Er war Kelly's Gefährte auf einer Reiſe zu Haydn (Remin. I p. 221).

[35] A. M. Z. XXVI S. 92.

[36] Brevi notizie int. ad alc. compositori di musica (Rover. 1827) p. 51.

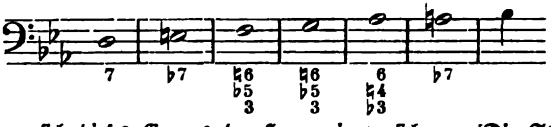
[37] Bezeichnend für Mozarts Art zu arbeiten iſt es, daß er an der Stelle, wo

Für diesen Freund und dessen Familienkreis war Mozart auch sonst thätig, z. B. durch Lieder, die er zum größten Theil auf bestimmte Veranlassung für Bekannte schrieb. Von einem solchen heißt es in einem Briefe: „Wenn es erst Noth hat Sie durch das Lied en question meiner Freundschaft zu versichern, so haben Sie weiter keine Ursache daran zu zweifeln: hier ist es. Ich hoffe aber, daß sie auch ohne diesem Liede meiner wahren Freundschaft überzeugt sind" (Prag 9. Nov. 1787)[38]. Ein anderes „Erzeugt von heißer Phantasie" (520 K., S. VII. 29) trägt die Überschrift: „den 26. Mai 1787, in Hrn. Gottfried von Jacquin's Zimmer, Landstraße". Auch sind zunächst für diesen Kreis mehrere kleine reizende Kanzonetten für zwei Sopran- und eine Baßstimme auf italiänische Texte geschrieben. Mozart verzeichnet eins derselben Più non si trovano von Metastasio (549 K., S. VI. 41) unter dem 16. Juli 1788, es sind aber noch aus seinen eigenen Autographen fünf andere Notturni der Art bekannt

Luci cari luci belle (346 K.),
Ecco quel fiero instante von Metastasio (436 K., S. VI. 30),
Mi lagnerò tacendo von Metastasio (437 K., S. VI. 31,
nach einer Beischrift von fremder Hand 1783 komponirt),
Se lontan ben mio tu sei (438 K., S. XXIV. 46),
Due pupille amabili (439 K.).

Es existirt zu denselben, von Mozarts Hand geschrieben, auch

in der übrigens auch in dieser Hinsicht nicht schwierigen Arie eine sehr kühne und frappante Harmoniefolge eintritt, sich den Baß beim Niederschreiben gleich beziffert hat



als wolle er sich dieses Ganges der Harmonie versichern. [Die Stelle findet sich in der neuen Ausgabe S. 10 (142) Takt 3 bis 7; in derselben ist die Bezifferung weggelassen. — Am 25. Okt. 1787 schreibt Mozart an Jacquin: — „wegen der Arie, ist es (aus Ursachen, die ich Ihnen mündlich sagen werde) schlechterdings unmöglich sie Ihnen zu schicken." Da von einer zweiten für Jacquin komponirten Arie nichts bekannt ist, wird es sich wohl um ein nicht zur Ausführung gelangtes Versprechen handeln. Vielleicht trat das im folgenden Briefe (4. Nov.) erwähnte Lied an die Stelle.]

[38] [Nach dem themat. Verzeichnis sind zwei Lieder: „Am Geburtstag des Fritz" und „das Traumbild" (K. 529. 530) am 6. Nov. 1787 geschrieben. In letzterem will Nohl das des Briefes sehen.]

eine Begleitung von Blasinstrumenten, zwei Klarinetten und ein Bassethorn oder drei Bassethörner, eine Kombination, die Mozart öfter angewendet hat und die ihren Grund in zufälligen Umständen gehabt zu haben scheint. Diese Begleitung ist aber nicht nothwendig, eigentlich sind die Kanzonetten für die Singstimmen allein bestimmt. Bei größter Einfachheit sind sie von der lieblichsten Anmuth und verrathen in harmonischen Wendungen, in der Stimmführung den Meister. Daß diese Kompositionen zunächst für den Jacquinschen Kreis bestimmt waren, läßt sich daraus schließen, daß mehrere derselben in Wien unter Gottfried v. Jacquins Namen gingen, wie dies auch mit einstimmigen Liedern der Fall war, an deren Authenticität kein Zweifel ist[39]. Auf dergleichen Gelegenheitskompositionen legte Mozart keinen Werth, sie gingen von Hand zu Hand, und da Jacquin auch selbst komponirte, so konnte, was von jenem Hause aus in Umlauf gesetzt wurde, ohne seine Schuld leicht auf seinen Namen kommen. Wie zum Ersatz dafür gilt noch heute die Baßarie Io ti lascio, o cara, addio (245 K., Anh.), welche Jacquin komponirt hat, für Mozarts Werk. In der A. M. Z., wo sie zuerst gedruckt ist (I Beil.), ist freilich bemerkt, sie sei aus Mozarts Originalhandschrift gedruckt und von ihm in wenig Minuten geschrieben, als er Abschied von einer Freundin nahm; — man hat die Abschiedsscene später nach Prag, nach Mainz verlegt und Liebesnovellen dazu erfunden. Allein die Wittwe Mozarts protestirte gegenüber Härtel sogleich gegen die Echtheit und theilte mit, die Arie sei von Gottfried von Jacquin bei der Abreise der Gräfin Hatzfeld (I S. 821) komponirt; unter Berufung auf das Zeugnis des Abbé Stadler gab sie dann in dem Briefe vom 25. Mai 1799 (Nottebohm S. 125) näher an, die Violinstimmen zu der Arie seien auf Jacquins Verlangen, von dem die Arie sei, von Mozart

[39] [Das Autograph der Begleitungen zu diesen 5 Stücken besitzt Jul. André in Frankfurt a. M., von den Singstimmen aber nur K. 437; die Singstimmen von 436 befinden sich auf der Wiener Hofbibliothek, die von 438, doch nur die ersten 7 Takte, im Stifte Kremsmünster, so daß letzteres nur fragmentarisch herausgegeben werden konnte. K. 346 und 439 haben in der neuen Ausgabe nicht Aufnahme gefunden, da wie es scheint die Singstimmen verloren sind. Die Begleitungen sind auf einem Bogen von Mozart zusammengeschrieben; auf der 1. Seite hat er beigeschrieben: „Von diesen 4 Stücken muß jede Stimme herausgezogen werden — es wird noch ein Stück nachfolgen". Vgl. Gr. Walbersee im Rev. Ber. zu S. VI. 30. 31.]

gesetzt. Die Arie enthält wohl Mozartsche Wendungen, aber keinen charakteristischen Zug seines Geistes.

Kelly erzählt, daß er Metastasio's Grazie agl' inganni tuoi komponirt habe, daß Mozart an der einfachen Melodie Gefallen gefunden und Variationen darauf geschrieben habe[40]. Diese existiren nicht mehr, aber eine Skizze von Mozart, in welcher Kelly's Melodie, mit einigen leisen Verbesserungen und einem neuen Mittelsatz, für zwei Sopranstimmen und eine Baßstimme mit Begleitung von Blasinstrumenten (Flöte, zwei Klarinetten, Hörner und Fagotts) ausgesetzt ist, gewiß für einen geselligen Zweck (532 K., S. VII. 35)[41].

Mehrstimmige Gesänge der Art waren damals eine beliebte Unterhaltung in musikalischen Gesellschaften, namentlich auch komische, ja derb komische. Daß Mozart auch hierfür der Mann war wird niemand bezweifeln, und sein komisches Bandl-Terzett (441 K., S. VII. 17 „Das Bändchen") ist nicht blos im Wiener Freundeskreis[42], sondern weit und breit bekannt und beliebt geworden. Mozart hatte seiner Frau ein neues Band geschenkt, das diese, als sie mit Jacquin eine Spazierfahrt machen sollten, anlegen wollte, aber nicht finden konnte. Sie rief ihrem Manne zu: Liebes Mandl, wo ists Bandl? der darauf suchen half, auch Jacquin suchte mit und fand das Band. Aber nun wollte er es nicht hergeben, hielt es hoch in die Höhe, und da er ein großer Mann war, so bemühte sich das kleine Mozartsche Ehepaar vergebens dasselbe zu erhaschen, Bitten, Schelten und Lachen wurde immer lebhafter, bis zuletzt auch der Hund bellend Jacquin zwischen die Beine fuhr. Da lieferte er das Band aus und meinte, diese Scene sei wohl passend für ein komisches Terzett. Mozart ließ sich das gesagt sein, machte sich einen Text im Wiener Dialekt — für die komische Wirkung ist dieser wesent-

[40] Kelly, Remin. I p. 226 f.

[41] [Da die Begleitung von Mozart nur zu einem kleinen Theile ausgeschrieben ist, wurde das Stück in der neuen Ausgabe ohne dieselbe unter die Lieder aufgenommen. Der Text, welcher in Mozarts Autograph ebenfalls fehlt, wurde nach Kelly's Komposition untergelegt. Vgl. Nottebohm im Rev. B. Chrysander (A. M. Z. 1877 S. 162) glaubt, daß die Melodie auch nicht von Kelly selbst erfunden, sondern italiänischen Ursprungs sei.]

[42] Mozart schreibt an Gottfr. v. Jacquin (Prag 14. Febr. 1787): „es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera) unter uns werden gemacht haben". Auch in den Briefen an die Frau finden sich Anspielungen auf diese geselligen Lieder.

lich —, der im allgemeinen an die Situation erinnerte, und schickte das Terzett, das mit Laune gesungen nie seine Wirkung verfehlen wird, an Jacquin[43].

Einen vierstimmigen Pendant dazu Caro mio Druck und Schluck besaß die Wittwe Mozarts und sandte ihn am 8. Juli 1799 an Härtel; nach einer neuerlich aufgefundenen alten Abschrift wurde das für verschollen gehaltene Werkchen in der neuen Ausgabe (S. XXIV. 50, vgl. K. Anh. 5) nach Ph. Spitta's Revision veröffentlicht. Den scherzhaften, aus italiänischen und deutschen Worten gemischten Text hat Mozart selbst verfertigt; derselbe zeichnet eine Situation, in welcher die beiden Ehegatten zärtlichen Abschied nehmen wollen und dabei von zwei lustigen Freunden (H. und F.) gestört werden[44]. Zuerst singen die beiden Ehegatten nach einander einzeln in ausdrucksvoller Melodie (der Anfang ist beidemale gleich); dann treten die beiden Freunde mit ihrer burlesken Komik hinzu, und am Schlusse vereinigen sich alle zu einem kurzen vierstimmigen Satze von echt Mozartscher Anmuth. Die schöne melodische Führung und die feine mehrstimmige Gestaltung, welche auch hinsichtlich der Charakterisirung an entsprechende Opernsätze erinnert, steht in absichtlichem Kontrast zu dem derb komischen Text, welcher theilweise nicht wiederzugeben ist. Die zu dem Stücke nöthige Begleitung fehlt und ist wie es scheint von Mozart gar nicht niedergeschrieben worden. In dem Briefe aus Dresden vom 13. April 1789 (Notteb. S. 39 f.) finden wir die komischen deutschen Anreden wieder;

[43] In Wien wurde mir berichtet, daß die Wittwe Mozart die Veranlassung in dieser Weise erzählt habe; nur wurde irrthümlich van Swieten statt Jacquin genannt. Auf einem Bruchstück der Originalpartitur (mit Quartettbegleitung) steht neben den Singstimmen Constanze, Mozart, Jacquin. In dem kurzen Vorbericht zum gedruckten Terzett (Oeuvres V. 8) ist das Detail, welches nicht für das Publikum zu gehören schien, fortgeblieben. — Ein 1856 in Wien als Canto a 5 voci di Mozart erschienenes Quintett Oh come lieto in seno (244 Anh. K.) ist aus Ant. Cartellieri's im Jahr 1804 komponirter Oper Il segreto (Bohemia 1860 Nr. 50 S. 448).

[44] [Hier der Anfang. Constanze: „Caro mio Druck und Schluck (caro mio Schluck und Druck), ti lascio, oh Dio, kugelrund, che affanno, a Loth ist ka Pfund." Mozart: „Cara mia Bagatellerl, io parti, tu resti, Spitzignas (oh Dio, tu resti, Spitzignas), che pena! che tormento! wenns regn't ists naß." Vgl. Nottebohm, Mozartiana S. 125. 132. Die frühere Vermuthung, daß das Stück ein Kanon sei, ist durch die Veröffentlichung widerlegt. Die Wittwe hatte Beethoven gebeten, den Baß zu setzen (Brief vom 25. Mai 1799), dann aber gesagt (15. Juni), das Stück brauche keinen Baß. Darin irrte sie; wie das Stück und Mozarts Aufschrift zeigt, war eine Begleitung durchaus erforderlich.]

das Stück dürfte daher nicht lange vor der am 8. April 1789 angetretenen Berliner Reise komponirt sein.

Vorzugsweise beliebt waren für diese gesellige Unterhaltung die Kanons. Man kann sich alle Tage überzeugen, daß Kinder und musikalisch wenig gebildete Personen an dieser strengsten Form musikalischer Kunstwerke ein besonderes Vergnügen finden, weil es sie unterhält, wenn bei der gewissermaßen eigensinnigen Konsequenz, mit der jede einzelne Stimme ihren selbständigen Gang verfolgt, ein so wohl zusammenstimmendes, harmonisch befriedigendes Ganze entsteht. Für den einigermaßen Kundigen kommt das Interesse an der geschickten Handhabung einer durch die allerstrengste Regel bedingten Form hinzu, durch welche ganz vorzugsweise epigrammatische Pointen in der schärfsten Beleuchtung hervortreten. So lassen ja auch in der Poesie das Sonett, das Triolett und ähnliche Formen eben durch ihre Gebundenheit das Concetto, welches sie aussprechen, um so schlagender hervorspringen. Dieser selbe Kontrast, welcher der strengen Gesetzmäßigkeit der Form gegenüber die geistige Thätigkeit nur um so mehr als ein freies Spiel erscheinen läßt, ist auch im Kanon wirksam. Schon in dem ausgeprägten Gegensatz der einzelnen Stimmen, auf welchem seine Wirkung beruht, besitzt er eine Fülle von Mitteln um die verschiedenartigsten Pointen zu betonen, die dadurch, daß sie in immer wechselnder Stellung, wie in verschiedener Beleuchtung, wiederkehren, um so schärfer eindringen. Daher ist der Kanon, wie das Epigramm, für die moralische Sentenz und den witzigen Einfall die gleich angemessene Form und sowohl den gewichtigsten Ernst als die ausgelassenste Komik auszudrücken vorzugsweise fähig. Freilich bedarf es der sichern Hand eines vollendeten Meisters, um diese schwierige Form so zu beherrschen, daß sie nicht allein als ein kontrapunktisches Kunststück erscheint, das den gelehrten Kenner befriedigt, sondern als ein wohllautendes, wie von selbst entstandenes Gesellschaftslied, dessen eigenthümliche Schwierigkeiten den Eindruck glücklicher Einfälle machen. Die größten Meister haben sich gern wie zur Erholung mit Kanons beschäftigt[45] und selbst so ernsthafte Männer

[45] Jos. Haydn hatte in seinem Schlafzimmer statt der Gemälde sechs und vierzig Kanons von seiner Komposition unter Glas und Rahmen aufgehängt (Griesinger, Biogr. Notizen S. 97. Carpani, Le Haydine p. 121. Vgl. biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 29).

wie Padre Martini[46] und Michael Haydn[47] verſchmähten es nicht, komiſche Kanons zu ſchreiben. Auch Mozart hatte dieſes Genre kultivirt und unter ſeinem Namen kennt man eine ganze Reihe. In S. VII der neuen Geſammtausgabe (Nr. 41—61) ſind nach Nottebohms Reviſion 21 Kanons veröffentlicht, darunter 1 zweiſtimmiger, 7 dreiſtimmige, 10 vierſtimmige, 2 ſechsſtimmige und einer (Nr. 49) für drei vierſtimmige Chöre; dazu im Supplement (S. XXIV. 51—53) noch 3 Kanons, von welchen der erſte vierſtimmig und ohne Text, der zweite derſelbe wie S. VII. 45 iſt, jedoch mit dem urſprünglichen Text („lieber Freiſtädtler" u. ſ. w.); der letzte iſt der Bd. I S. 129 mitgetheilte Übungskanon. Jene erſtgenannten waren mit Ausnahme von 48 („Wo der perlende Wein"), 49 (V'amo di core) und 56 (Nascoso) bereits in den Oeuvres (XV, XVI) enthalten und dort nach einer beigegebenen Anmerkung alle nach Mozarts Originalhandſchrift abgedruckt worden. Von den in dieſer älteren Sammlung befindlichen iſt aber einer (XVI. 12 „O wunderſchön", 227 K.) von W. Byrd (geſt. 1623), abgedruckt bei Mattheſon (Vollk. Kapellm. S. 409), ein anderer (XVI. 16 „O Schweſtern", 226 K.) ſteht in Kirchers Muſurgie (I. 386); dieſe waren alſo von Mozart nur abgeſchrieben, und das mag öfter geſchehen ſein[48]. Aus dem thematiſchen Verzeichnis ergeben ſich als von Mozart komponirt:

S. VII. 52	Allelujah	4 ſtimmig	Oeuvres	XVI. 2,	K. 553
„ 53	Ave Maria	4 ſtimmig	„	XV. 5,	„ 554
„ 54	Lacrimoso son io	4 ſtimmig	„	XV. 6,	„ 555

[46] Seine canoni berneschi waren nach Carpani (Le Haydine p. 113) allgemein verbreitet.

[47] Neukomm theilte mir mit, daß ein unter Mozarts Namen bekannter Kanon: „Sch... nieder armer Sünder" von Mich. Haydn mit Beziehung auf eine beſtimmte Perſon in Salzburg komponirt ſei; ein anderer komiſcher Kanon von ihm, zu dem die ſpaßhafte Reimerei des Orgelbauers Egedacher in Salzburg Veranlaſſung gegeben hatte, iſt im Facſimile mitgetheilt in der Cäcilia (XVI S. 212). Die nahe Verwandtſchaft mit den Mozartſchen Texten leuchtet ein; vielleicht liegt darin etwas vom ſalzburgiſchen Spaß.

[48] [Ein Kanon in der Umkehrung für Klavier in den Oeuvres XVI. 16 (235 K.) iſt von Phil. Em. Bach, Kirnberger, Kunſt des r. S. II S. 235 (K. Zuſ. zu Anh. 284). — Die Wittwe hatte nach dem Briefe vom 30. Nov. 1799 (Notteb. S. 132) 13 Kanons geſchickt mit dem Hinzufügen, daß mehr nicht im Original vorhanden geweſen ſeien. Da ſie aber den außerordentlich ſchönen Kanon Nascoso (VII. 56) erſichtlich nicht mitgeſchickt hatte, wird auch im übrigen ihre Angabe zur Feſtſtellung der Zahl der echten Kanons nicht verwerthet werden können.]

S. VII. 55 Grechtelts enk 4 ſtimmig Oeuvres XVI. 3, K. 556
„ 56 Nascoso 4 ſtimmig „ 557
„ 57 Gemma in Prater 4 ſtimmig „ XVI. 4, „ 558
„ 58 Difficile lectu 3 ſtimmig „ XV. 1, „ 559
„ 59 O du eſelhafter 4 ſtimmig „ XVI. 1, „ 560
„ 60 Bona nox 4 ſtimmig „ XVI. 6, „ 561
„ 61 Caro bell' idol 3 ſtimmig „ XV. 2, „ 562

Außer dieſen ſind mit einiger Sicherheit als Mozartiſch zu erkennen:

S. VII. 44 Laßt uns froh ſein, 4 ſtimmig Oeuvres XVI. 7, K. 231
(neuer Text)
„ 45 Lieber Freiſtädtler, 4 ſtimmig „ XVI. 5, „ 232
(= XXIV, 52)
(wer nicht liebt)
„ 46 Nichts labt mich mehr, 4 ſtimmig „ XV. 4, K. 233[49]
(neuer Text)

Über die anderen wird das Urtheil ein mehr oder weniger ſubjektives bleiben; indeſſen ſcheinen die ſicher beglaubigten auch bei weitem die ſchönſten zu ſein[50].

Die Kanons ſind theils ernſthaften[51], theils anmuthig-lieblichen[52], theils der überwiegenden Mehrzahl nach komiſchen Cha-

[49] [Der Kanon S. VII. 45 muß in die Wiener Zeit fallen, da Freiſtädter dort mit Mozart verkehrte. Der in den Oeuvres XVI. 9 gedruckte zweiſtimmige Kanon „Laß immer" u. ſ. w. iſt als Mozarts Arbeit beglaubigt in der Form eines Adagios für zwei Baſſethörner und Fagott, vielleicht auch zur Begleitung eines Geſangſtücks beſtimmt. (K. 410. S. X. 15.) Von den Kanons S. VII. 48 (347 K.) „Wo der perlende Wein", 49 (348 K.) V'amo di core (beide ſtehen nicht in den Oeuvres), 50 (507 K.) „Heiterkeit und leichtes Blut" und 51 (508 K., Oeuvres XIV. 11 und 13) ſind die Autographe vorhanden, vgl. den Rev. Bericht. Das V'amo di core, als Kanon dreichörig, wird im Breitkopf und Härtelſchen Katalog (133 Nr. 14) und von Niſſen (Anh. S. 19) als unvollendete Arietta bezeichnet; die Wittwe führt es in dem oben genannten Verzeichniſſe getrennt von den Kanons beſonders auf. Das von uns eingeſehene Autograph berechtigt nicht, an Mozarts Autorſchaft zu zweifeln.]

[50] Ein ſehr bekannter Kanon „Im Grab iſts finſter" — wie die decente Textverſion lautet — iſt ſehr zweifelhaft; [Leop. von Sonnleithner erinnerte ſich nach Köchel (Zuſ. zu Anh. 6) einen drei- oder vierſtimmigen Strophengeſang auf dieſen Text geſungen zu haben, der Mozart zugeſchrieben wurde.] Ein von Zelter (Briefw. II S. 128) als Mozartiſch erwähnter Kanon „Hätts nit gedacht daß Fiſchgraten ſo ſtechen thaten" iſt von Wenzel Müller.

[51] Hierher gehören beſonders S. VII. 52. 53 (K. 553. 554).

[52] Namentlich ſind anzuführen S. VII. 54. 56. 61 (K. 555. 557. 561), alle mit italiäniſchem Text.

rakters. Zu den letzten machte er sich die Texte meistens selbst; sie sind größtentheils im Wiener Dialekt, nicht wenige so derb abgefaßt, daß sie kaum zu drucken sind, obgleich sie in mündlicher Tradition sich doch erhalten haben. Als Probe mögen zwei unverfängliche Originaltexte mitgetheilt werden:

Grechtels enk grechtels enk, wir gehn im Prater. Im Prater? itzt laß nach, i laß mi net stimma. Ei beileib. Ei ja wohl. Mi bringst nöt außi! Was blauscht der? was blauscht der? itzt halts Maul, i gib d'r a Tetschen! (556 K.)

Gemma in Proda, gemma in d' Hetz, gemma in Kasperl. Der Kasperl ist krank, der Bär ist verreckt, was thät ma in der Hetz draußt, im Prater giebts Gelsen und Haufen von Dreck. (558 K.)

Daß der Spaß wesentlich mit im Text, in dessen dialogischem Charakter und gemeiner Ausdrucksweise beruht, wird jeder fühlen, der die neu untergelegten Worte vergleicht, die zwar durchaus anständig und gewählt sind, aber die eigentliche Wirkung aller dieser komischen Kanons vollständig paralysiren.

Ohne Ausnahme zeigen diese Kanons, jeder in seiner Art, nicht allein die vollkommene Meisterschaft Mozarts in der Form, sondern auch seine wunderbare Natur, die im Großen und Kleinen nur ganze, in sich abgerundete Kunstwerke hervorzubringen vermochte: in jedem Kanon ist Ausdruck einer rein ausgesprochenen Stimmung, Reiz des Wohlklangs, und beides so durchaus dem Wesen dieser Form entsprechend, als könnte es eben nur mit diesen Mitteln ausgedrückt werden. Wenn wir im thematischen Verzeichnis an einem Tage (2. Sept. 1788) acht vierstimmige und zwei dreistimmige Kanons verzeichnet finden, so ist es freilich an sich möglich, daß ihn einmal eine Art von Kanonfieber überfallen habe, ungleich wahrscheinlicher aber, daß er an jenem Tage auf irgend eine Veranlassung zusammenschrieb, was er von dergleichen Sachen gerade im Kopf und zur Hand hatte. Denn das meiste der Art entstand gewiß auf eine zufällige Anregung, wie dies von zwei dort auch verzeichneten Kanons bekannt ist. Der in München verstorbene Tenorist Joh. Nepomuk Peierl, „ein feiner Mann" nach Schröder[53], kam im Jahr 1785 von Salzburg, wo er mit seiner Frau mehrere Jahre auf dem Theater gesungen hatte, auf kurze Zeit nach Wien und wurde

[53] Meyer, L. Schröder II. 1 S. 81.

dort mit Mozart bekannt. Er hatte eine eigenthümliche Aussprache, mit welcher man ihn gern hänselte, und Mozart schrieb deshalb einen dreistimmigen Kanon auf einen Text, der dadurch eine besonders komische Wirkung machte[54]. Kaum war derselbe gesungen, als die Sänger das Blatt umwendeten und ihn mit einem vierstimmigen Kanon (560 K., S. VII. 59[b]) auf den Text: „O du eselhafter Peierl! o du peirlischer Esel! du bist so faul als wie ein Gaul, der weder Kopf noch Haxen hat, mit dir ist gar nichts anzufangen, ich seh dich noch am Galgen hangen; du dummer Gaul! du bist so faul! du dummer Peierl bist so faul als wie ein Gaul; o lieber Freund — — verzeihe mir! Nepomuk! Peierl! verzeihe mir!" der auf der Rückseite stand, überraschten[55]. Fein und artig ist an dem Spaß allerdings nichts als der vortreffliche Kanon von drastischer Wirkung. Dieser aber fand soviel Beifall, daß er noch bei anderen Gelegenheiten, verstärkt durch einige Kraftsprüche, auf andere Personen angewendet wurde[56], und er ist auch später viel gesungen worden. Daß Mozart die Gabe der Improvisation selbst in solchen Formen in staunenswerther Weise besaß, bewährt auch eine von Rochlitz mitgetheilte Begebenheit. Mozart speiste den Abend ehe er von Leipzig nach Berlin reiste, von wo er nach einigen Tagen zurückzukommen dachte, beim Kantor Doles, in dessen Haus er viel und gern verkehrt hatte, und war sehr heiter. Die Wirthe, welche der Abschied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von seiner Hand zum Andenken; er machte sich lustig über ihr „Pimpeln" und wollte lieber schlafen als schreiben. Endlich ließ er sich doch ein Stückchen Notenpapier geben, riß es in zwei Hälften, setzte sich und schrieb — nicht länger als höchstens 5 bis 6 Minuten. Dann gab er dem Vater die eine, dem Sohn die andere Hälfte.

[54] 559 K., S. VII. 58 Difficile lectu mihi Mars et jonicu. Abgesehen von der sonstigen Derbheit des Textes ist das letzte Wort so gebraucht, daß beim Singen cujoni herauskommt.

[55] Das Blatt, auf welches Mozart die beiden Kanons rasch hingeschrieben hat, ist facsimilirt in der Cäcilia (I S. 179 f.), wo auch über die Veranlassung das Nähere berichtet ist. Die Zeit ergiebt sich aus den Nachrichten, welche Lipowsky (Baiersches Musik-Lexikon S. 239 f.) über Peierl mittheilt.

[56] Im thematischen Verzeichnis heißt er: „O du eselhafter Martin", und so ist er allgemein bekannt. S. VII. 59. André, später Prof. Dehn in Berlin, besaß diesen Kanon von Mozarts Hand geschrieben, der anstatt Martin, martinisch überall Jacob, jacobisch darüber geschrieben hatte; und in solcher Art mag mancher damit geneckt sein.

Auf dem einen Blättchen stand ein dreistimmiger Kanon in langen Noten, ohne Worte, als man ihn sang, klang er herrlich, sehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war ebenfalls ein dreistimmiger Kanon ohne Worte, aber in Achteln, sehr drollig. Als man nun bemerkte, daß beide zusammen gesungen werden könnten, schrieb Mozart erst den Text, unter den einen: „Lebet wohl, wir sehn uns wieder!“ unter den anderen: „Heult noch gar wie alte Weiber“. So wurden sie nochmals gesungen[57]. Leider ist dieser Doppelkanon nicht erhalten!

Mancherlei komische Kompositionen ähnlicher Art werden Mozart ohne Grund oder erweislich falsch zugeschrieben[58]. Ein ergötzliches Erzeugnis seiner Laune, offenbar für eine bestimmte Veranlassung 11. Juni 1787 komponirt, und in der Zeitbedrängnis nur zum Theil in Partitur, theilweise gleich in Stimmen geschrieben, ist der von ihm selbst so genannte musikalische Spaß (522 K., S. X. 13), auch als Bauernsymphonie bekannt. In diesem in der Form eines Divertimento (I S. 341 f.) für Saitenquartett und zwei Hörner in vier Sätzen geschriebenen Stück sind ebensowohl die ungeschickten Komponisten als die unschickten Spieler verspottet. Die letzten handgreiflich, wie wenn die Hörner im Menuett, gerade wo sie Solo eintreten, in lauter falschen Tönen sich ergehen, oder wenn die erste Violine zum Schluß einer langen Kadenz, in der eine Reihe kleiner banaler Kunststückchen zusammenhangslos an einander gereiht sind, sich in die Höhe versteigt und beharrlich um einen halben Ton zu hoch greift; am übermüthigsten zum Schluß, wo in die F dur-Fanfare

[57] A. M. Z. III S. 450 f.

[58] Ich führe hier nur die dreistimmige sogenannte komische oder Schulmeister-Messe an, welche unter Mozarts, auch unter Haydns Namen geht; sie ist nach Carpani's Versicherung (Le Haydine p. 112 f.) von Aumann, einem Augustinermönch in St. Florian und gelehrten Musiker. Eben derselbe erzählt, daß es früher in Wien Sitte war, am St. Cäcilientage dergleichen komische Musik in den musikalischen Gesellschaften aufzuführen. [Das Mozarteum in Salzburg besitzt aus dem Nachlasse des Komponisten Schlier eine alte Abschrift dieser Messe mit der Aufschrift: Missa solemnis a 3 Voci . Canto 1° Frau Sandel. Canto 2° Praeceptor. Basso Schulmeister . del Sgre Michaele Haydn. Due Violini ad Lib. dazu gesetzt von Hrn. Mozart. Köchel, Zus. zu Anh. 236. — Der Verleger Lavinée in Paris ließ 1871 ein Motet burlesque (Nocte dieque bibamus) à 2 Voix (Soprano et Tenor) et Accomp. de Piano erscheinen, dessen Original aus Pleyels Bibliothek gekauft sei. Dasselbe ist nach Köchels Urtheil Mozarts unwürdig und wahrscheinlich französischen Ursprungs. Vgl. K. Zus. Anh. 244a. A. M. Z. 1871 S. 798.]

der Hörner jedes der Saiteninstrumente aus einer anderen Tonart derb hineinstreicht. Mit den halben Tönen nehmen die Leute es gar nicht genau, bequeme Terzen werden fortgeführt, auch wo sie nicht mehr passen; aber mitunter, wenn eine Stimme scheinbar zu früh kommt, oder man einige Takte lang nur Begleitung hört, daß die Hauptstimme sich zu verpausiren scheint, oder wenn man im entscheidenden Moment einen Ton hört, der infam falsch klingt, lehrt die Fortsetzung, daß kein Fehler passirt, sondern der Zuhörer getäuscht ist, wobei man nicht selten zweifelhaft ist, ob nicht der vorgebliche Komponist persiflirt werden soll. Dies geschieht unverholen in der ganzen Anlage und Behandlung der Sätze, die nach dem üblichen Muster zugeschnitten sind, Wendungen und Figuren, wie sie damals üblich waren, auch mitunter eine frappante Modulation zeigen, aber eine völlige Unfähigkeit, einen eigentlichen Gedanken zu fassen und durchzuführen; mit wenigen Takten ist es immer aus und meistens dreht sich alles um die hergebrachte Formel der Schlußkadenz. Spaßhaft ist besonders im Finale der Versuch einer thematischen Verarbeitung, der ganz so klingt, als habe der Komponist dergleichen gehört und versuche nun, offenbar mit großer Genugthuung, es mit einigen Redensarten nachzumachen; dann die unendlich in die Länge gezogene, angeblich humoristisch spannende Rückführung des Themas. Am merkwürdigsten ist offenbar dabei die Kunst, dieses ziemlich lang ausgeführte Stück in einem solchen Helldunkel zu halten, daß das prätendirte Ungeschick nicht langweilig wird, sondern der Zuhörer wirklich so in der Schwebe erhalten bleibt, daß er sich immer wieder überrascht fühlt. Zum Theil beruht diese Wirkung auf dem treffenden Blick für das, was in solcher Unbehülflichkeit wirklich komisch ist — denn nirgends ist die Ironie gefährlicher als in der Musik, weil der Eindruck des Übelklingenden schwer zu beherrschen ist —, zum Theil in der sicheren Meisterschaft, welche man immer durchfühlt und die den Zuhörer stets wieder festhält. Allein es war eine eigene humoristische Laune erforderlich, um auch hier ein leicht fließendes Ganze hervorzubringen, das durch die einzelnen Späße nicht zerrissen, sondern nur gewürzt wird[59].

[59] Ein anonymes Quartett, „für Leute, die Noten kennen und ohne die Finger zu bewegen, mit dem Bogen nur auf und ab die leeren Saiten zu streichen haben", unter dem Titel Neugebornes musikalisches Gleich-

Zu den Kompositionen, welche durch freundschaftliche und gesellschaftliche Verhältnisse wenigstens größtentheils hervorgerufen wurden, gehörten auch, wie wir schon an einigen Beispielen sahen, die Lieder[60]. Das Lied hatte damals, besonders in Wien und dem größeren Theil von Süddeutschland, wo ähnliche musikalische und litterarische Zustände waren, bei weitem noch nicht die Bedeutung, welche es später erlangt hat. Auch in den geselligen Kreisen war die eigentlich kunstmäßige, also was den Gesang anlangte, die italiänische Musik, durchaus vorherrschend; wer sich als Dilettant geltend machen wollte, suchte es zu künstlerischer Ausbildung im Gesange zu bringen. In der Kammermusik, namentlich durch das Klavier, begann der Dilettantismus sich eine eigenthümliche Stellung zu erringen und von da aus seine Ansprüche auch an die Gesangsmusik zu machen, welche vorzugsweise das Lied zu befriedigen geeignet war. In Norddeutschland war die Lage der Dinge eine etwas andere. Die italiänische Oper in Dresden und Berlin stand zu isolirt, um einen übermächtigen Einfluß zu gewinnen; der Mangel an kunstgeübten Sängern hatte die Ausbildung der Operette veranlaßt, welche auf die knappen Formen und die bescheideneren Ausdrucksmittel des Liedes zurückgriff und wiederum dem Liede, das weder im häuslichen Kreise noch im Wirthshaus[61] verschollen war, zu höherer Bedeutung und Ausbildung verhalf. Weiße erklärte ausdrücklich, daß er durch seine Opern die Deutschen zum geselligen Gesange anleiten wolle. Allerdings hatten auch früher selbst bedeutende Komponisten wie Telemann, Graun, Ph. Em. Bach u. a. Lieder oder, wie sie damals genannt wurden, Oden für den Gebrauch der Hausmusik komponirt, namentlich in dem Berliner Kreise war man in dieser Richtung sehr thätig und Marpurgs kritische Briefe würdigen die musikalische Ode (Chanson, Strophenlied) sowohl historisch als ästhetisch und führen eine lange Reihe von Sammlungen auf. Der bedeutende Einfluß der Operette und ihrer beschränkten Arienform auf die Aus-

heitskind gedruckt (Prag, Haas), welches die Breslauer Zeitung (1855 Nr. 170 S. 1090 f.) Mozart durch eine unbeglaubigte Anekdote vindicirt, ist nur abgeschmackt.

[60] Reißmann, Das deutsche Lied in seiner histor. Entwickelung S. 77 f. K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtl. Entwicklung III S. 195 f.

[61] Das geistliche Lied bleibt für den nächsten Zweck dieser Betrachtung ganz aus dem Spiel.

bildung des Liedes bleibt jedoch unverkennbar. Es ist nicht zufällig, daß um dieselbe Zeit die bescheidenen Anfänge unserer lyrischen Poesie ebenfalls in Norddeutschland entstehen, und daß Weiße, Uz, Gleim, Hagedorn, Jacobi u. a., darauf der Göttinger Dichterbund, als Liederdichter auftreten, denen zunächst Hiller als Liederkomponist sich beigesellt, dem auf dieser Bahn nicht weniger Jünger nachfolgen als auf der dramatischen. Klopstock kommt hier wenig in Betracht. Seine Oden haben allerdings einzelne Komponisten gefunden, namentlich — um Reese nicht zu nennen — Gluck, der auch hier dem Worte des Dichters sich eng anschließt und das deklamatorische Element zur Geltung bringt[62]. Ihm folgte Reichardt, ein persönlicher Verehrer Klopstocks[63], der auch über die Komposition Klopstockscher Oden schrieb[64]. Von durchgreifendem Einfluß sind sie nicht gewesen; einen neuen und bedeutenden Impuls erhielt aber auch die musikalische Behandlung des Liedes, seitdem Herder den Sinn für das Volkslied geweckt, und Goethe echte deutsche lyrische Gedichte gegeben hatte. Es waren vornehmlich Reichardt[65] und Schulz[66], welche hierdurch angeregt, das deutsche Lied in seiner einfachen, volksthümlichen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren.

Anregungen dieser Art waren damals in Wien kaum durchgedrungen. Auch dort hatten seit den siebziger Jahren Hofmann, Steffan, Beecké, Haydn u. a. Lieder komponirt, allein sie machten keinen höheren Anspruch, als geselliger Unterhaltung zu dienen; die Texte sind meistens unter dem Mittelmäßigen, die Kompositionen von einer Einfachheit, daß man zu merken glaubt, diese Lieder trauten sich selber nicht recht in die beste Gesellschaft. Mozart komponirte nur gelegentlich Lieder[67]. Er hatte sich zwar,

[62] W. H. Riehl, Gluck als Liederkomponist (Augsb. Allg. Ztg. 1861 Beil. Echo 1862 Nr. 1—3).

[63] A. M. Z. XVI S. 22 f. Schletterer, Reichardt S. 157 f. 164 f.

[64] Musik. Kunstmagaz. I S. 22 f.

[65] Reichardt machte 1782 (Musik. Kunstmagazin I S. 3 f.) auf die Volkslieder aufmerksam, zu denen der Liederkomponist als zu seiner wahren Quelle zurückkehren müsse. Vgl. Schletterer, Reichardt I S. 408 f.

[66] Die erste Sammlung der Lieder im Volkston von J. A. P. Schulz erschien Berlin 1782. Die schon im Titel ausgesprochene Richtung ist in der Vorrede noch bestimmter charakterisirt.

[67] Eine Kritik Mozarts als Liederkomponist giebt Schneider, Das musikal. Lied III S. 282 f.

wie seine Frau in einem Brief an Härtel berichtet, ein eigenes Buch gemacht, in welches er Gedichte, die ihn ansprachen und zur Komposition anregten, eintrug; allein seine Lektüre war nicht ausgebreitet, und was damals in Wien verbreitet war, konnte ihn nicht sehr anziehen. Daß er sich auch hier sein Urtheil selbständig bewahrte, zeigt eine merkwürdige Äußerung gegen seinen Vater (28. Dez. 1782):

Zugleich arbeite ich an einer Sache, welche sehr schwer ist, das ist an einem Bardengesang vom Denis über Gibraltar[68]; das ist aber ein Geheimniß, denn eine ungarische Dame will dem Denis diese Ehre erweisen. — Die Ode ist erhaben, schön, alles was sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie! — das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man itzt nimmer; um Beyfall zu erhalten muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt.

Wie sehr Mozart recht hatte, werden einige Zeilen dieser Ode[69] beweisen:

O Calpe! dir donnerts am Fuße,
doch blickt dein tausendjähriger Gipfel
ruhig auf Welten umher.
Siehe dort wölkt es sich auf
über die westlichen Wogen her,
wölket sich breiter und ahnender auf. —
Es flattert, o Calpe! Segelgewölk!
Flügel der Hülfe! Wie prächtig
wallet die Fahne Brittaniens,
deiner getreuen Verheißerin!
Calpe! Sie wallt! — Aber die Nacht sinkt,
sie deckt mit ihren schwärzesten,
unholdesten Rabenfittigen
Gebirge, Flächen, Meer und Bucht
und Klippen, wo der bleiche Tod
des Schiffers, Kiele spaltend, sitzt.
Hinan!

[68] Die Nachricht, daß die Engländer den mit unerhörten Mitteln von der Land- und Seeseite zugleich unternommenen Sturm der Spanier auf das seit 1779 von ihnen belagerte Gibraltar im September 1782 ruhmvoll zurückgeschlagen hatten, erregte in Wien, wo man auf der Seite der Engländer stand, großen Jubel. Mozart schrieb seinem Vater (19. Okt. 1782): „Ja wohl habe ich, und zwar zu meiner großen Freude (denn Sie wissen wohl, daß ich ein Erz-Engelländer bin) Engellands Siege gehört!"

[69] Wiener Realzeitg. 1782 S. 765. Retzer, Nachlese zu Klneds Liedern (Wien 1784) S. 84 f.

Aber wie viele urtheilten damals in Wien über den gefeierten Barden so vorurtheilsfrei wie der junge Komponist? Ein Skizzenblatt Mozarts, das einen Theil dieser Ode im ersten flüchtigen Entwurf enthält, ist aus dem Archiv des Mozarteums in Salzburg als Facsimile beigegeben. Ob die Komposition (K. Anh. 25) je vollendet wurde, ist mir unbekannt.

Daß Mozart seine Lieder nur nebenher, auf zufällige Anregung komponirte, geht auch daraus hervor, daß er sie in langen Zwischenräumen, dann aber, wenn ein Anstoß kam, gewöhnlich gleich mehrere schrieb[70]. So komponirte er am 7. Mai 1785 gleich drei Lieder von Weiße; auf dem Autograph (472—74 K., S. VII. 19—21) ist daneben notirt „Weiße erster Band p. 18. 14. 29"; — Weiße's lyrische Gedichte (Leipz. 1772) gehörten zu Mozarts kleiner Bibliothek. Am fruchtbarsten war das Jahr 1787, in welchem der Verkehr mit Jacquins am lebhaftesten gewesen zu sein scheint; im Mai sind vier (517—20 K., S. VII. 26—29), am 24. Juni zwei (523. 524 K., S. VII. 30. 31), am 6. November in Prag wieder zwei (529. 530 K., S. VII. 32. 33), endlich am 11. Dezember noch ein Lied (531 K., S. VII. 34) komponirt. Dann ist eine Pause bis zum 14. Jan. 1791, wo drei Lieder (596—598 K., S. VII. 37—39), welche nach Nissen für eine Kinderzeitschrift bestellt waren, niedergeschrieben sind[71]. Er selbst hat nur wenige selbst veröffentlicht[72], meistens blieben sie

[70] [Wenn Mozarts Schwester am 4. Aug. 1799 schrieb, Mozart habe vor 1784 gar keine Lieder komponirt (Notteb., Moz. S. 136), so waren ihr die bereits früher erwähnten kleineren Lieder und einzelne etwas spätere (vgl. z. B. K. 390—392 u. a.) unbekannt geblieben.]

[71] Drei Lieder (390—392 K., S. VII. 14—16), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist, sind nach der Handschrift zu urtheilen, wenn nicht schon in Salzburg, doch gewiß in der ersten Zeit des Wiener Aufenthalts komponirt. [Die Texte derselben sind Hermes' Roman „Sophiens Reise" entnommen, welcher 1769—73 erschien. In den Oeuvres waren andere Texte (von Jäger) an die Stelle gesetzt. Nottebohm im R. B.]

[72] Im Wiener Musenalmanach für 1786 erschien das Lied der Freiheit von Blumauer (506 K., S. VII. 25). Sonst sind, soviel bekannt, nur das Veilchen (476 K., S. VII. 22) und das Trennungslied (519 K., S. VII. 28) unter dem Titel: Zwo deutsche Arien zum Singen beim Klavier in Musik gesetzt von Hrn. Kapellmeister Mozart (Wien bei Artaria 1789 II. Theil), und unter gleichem Titel als erster Theil der Sammlung An Chloë (254 K., S. VII. 31) und Abendempfindung (523 K., S. VII. 30) bei Mozarts Lebzeiten erschienen. [Seine eigene Betheiligung an dieser Sammlung ist nicht erwiesen. R. B. Auch das Lied: Des kleinen Friedrich Geburtstag war vermuthlich in dem von May redigirten „Wochenblatt für Kinder zur angenehmen und

wohl in den Händen derer, für welche sie geschrieben waren und kamen in Abschriften unter das Publikum; woraus es sich erklärt, daß so viele unter seinem Namen gingen, welche ihm nicht angehören, während manche, die von ihm sind, anderen zugeschrieben wurden[73]. Der größte Theil derselben sind wirkliche Strophen-

lehrreichen Beschäftigung in ihren Freistunden" (Wien, I. Band 1787) abgedruckt. K. Zus. zu 529. Über ein von Artaria angezeigtes italiänisches Freudenlied auf die Genesung der Storace s. ob. S. 23.]

[73] Bald nach Mozarts Tode erschienen theils einzeln theils in Sammlungen echte und unechte Mozartsche Lieder. Eine angeblich vollständige Sammlung unter dem Titel: Sämmtliche Lieder und Gesänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart (Berlin, Rellstab) enthält unter 33 Gesängen nur 5 echte (vgl. A. M. Z. I S. 744 f.). Durchaus zuverlässig, auf die Mittheilungen der Wittwe gestützt, ist die Sammlung im fünften Heft der Oeuvres (Breitkopf u. Härtel, 30 Nummern), welche nach Ausscheidung der nicht streng in unsere Kategorie gehörigen Kompositionen ein und zwanzig eigentliche Lieder enthält. Von diesen ist die Gesellenreise (468 K., S. VII. 18), wie zwei andere Maurerlieder (483, 484 K., S. VII. 23. 24) ursprünglich mit Begleitung der Orgel geschrieben, die Zufriedenheit (349 K., S. VII. 11) mit Begleitung der Mandoline, wie auch ein damals noch ungedrucktes „Komm liebe Zitter" (351 K., S. VII. 13), das „1780 für Hrn. Lang" komponirt ist. [Die Bearbeitung des Liedes „Die Zufriedenheit" mit Klavierbegleitung, aus den Oeuvres (V. 30) in die neue Ausgabe (S. VII. 11[a]) aufgenommen, ist nach Nottebohm, Mozartiana S. 130 Anm. nicht sicher verbürgt. Doch scheinen die kleinen Änderungen, welche die Singstimme in der neuen Bearbeitung erfahren hat, auf Mozarts Hand zu deuten.] Ein Wiegenlied mit Klavierbegleitung „Schlafe mein Prinzchen" (350 K., S. VII. 12) ist zuerst bei Nissen (Nachtrag S. 20) veröffentlicht. [Über dasselbe findet sich in den André'schen Papieren folgende Erklärung von Nissens Hand: „Indem ich dem Hrn. Hofrath J. A. André dieses Musikstück, Abschrift einer Abschrift, mittheile, bezeuge ich, daß hiesige Kenner der Musik, und namentlich W. A. Mozartischer, mir gesagt haben, daß sie dasselbe für W. A. Mozarts Arbeit halten, so wie es auch schon lange von Mehrern dafür gehalten worden sei. Indessen habe ich hinzuzufügen, daß die Schwester des erwähnten Tonsetzers sich nicht besinnt, je darum gewußt zu haben. Salzburg 28. Febr. 1826. Nißen. Gatte der Witwe W. A. Mozarts." Es ist zu beachten, daß er sich nicht auf die Frau beruft. Nottebohm (R. B.) hat gezeigt, daß einzelne Fehler in Deklamation und Stimmführung nicht von Mozart herrühren können, und die Stellen in der Ausgabe geändert. Die Echtheit des Liedes wird nach Vorstehendem zu bezweifeln sein. — Die neue Ausgabe enthält nach Nottebohms Revision in S. VII im ganzen 40 Lieder, darunter auch die Terzette „das Bändchen" (17) und Grazie all' inganni (35), die Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls" (40), die Freimaurerlieder (18. 23. 24), zwei italiänische Ridente la calma (8) und Un moto di gioja (36) und zwei französische Lieder (9 u. 10, vgl. Bd. I S. 435). Von den in Cah. V der Oeuvres gedruckten fehlen an dieser Stelle Nr. 12 (Kriegslied), 14 (Männer suchen stets zu naschen) und 19 (mi lagnerò tacendo), welche aber an anderen Stellen veröffentlicht sind. Zum erstenmal gedruckt sind Nr. 5 (Die großmüthige Gelassenheit), 6 (Geheime Liebe), 7 (Die Zufriedenheit im niedern Stande), 13 (Komm liebe Zitter), 23 u. 24 (Freimaurerlieder) und 35 (Grazie). — Von

lieder, wie die Lieder aus Campe's Kinderbibliothek (595. 598 K.), zu denen auch das Lied zum Geburtstage des kleinen Friedrich (529 K., S. VII. 32) gehört, dem früher ein höchst unpassender Text untergelegt war. Diese sind absichtlich sehr einfach und leicht, im Kinderton gehalten, wie denn das reizende: „Komm lieber Mai" sich auch im Munde der Kinder erhalten hat. Scherzhaft gemeint ist das kleine Lied „die Alte" von Hagedorn: „Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit" (517 K., S. VII. 26); Mozart hat selbst darüber geschrieben: „ein bischen aus der Nase", um den komischen Vortrag bestimmt zu charakterisiren. Was die Mehrzahl dieser Lieder vor den meisten gleichzeitigen weit hervorhebt und zum Theil noch auszeichnet, ist nicht sowohl die schön abgerundete Form, ansprechende Melodie und harmonische Feinheiten — Vorzüge, welche auch hier nicht vermißt werden —; es ist der Ausdruck einer poetischen Stimmung, mag dieselbe heiter belebt oder innerlich erregt sein, welche sie ausprägen. Den Gedichten von Hagedorn, Weiße, Jacobi, Overbeck, Hölty, Miller, Claudius, Sturm — und wie die mir unbekannten Dichter einiger Texte heißen mögen — gegenüber begreift man jetzt schwer, wie sie den Komponisten in eine poetische, produktive Stimmung versetzen konnten, und der leidenschaftliche Ausdruck, die starken Accente, welche auf manche Einzelheiten in der Komposition gelegt sind, erscheinen fast wie im Gegensatz zu den Worten der Gedichte. Man sehe nur den Schluß des zweiten Liedes Zufriedenheit (473 K., S. VII. 20): „Und angenehm ist selbst mein Schmerz, wenn ich vor Liebe weine"; oder die Worte in der betrogenen Welt (474 K., S. VII. 21): „Es wird ein prächtig Fest vollzogen, bald hinkt die Reue hinterdrein". Dabei ist freilich nicht außer acht zu lassen, daß der Standpunkt litterarischer Bildung, welchen Mozart mit seiner ganzen Umgebung einnahm, auch eine verschiedene Auffassung und Empfänglichkeit für poetische Darstellungsweise bedingt[74]; — wahrscheinlich wird auch eine nicht allzuferne Zukunft eine Anzahl heutiger Liedertexte kaum mit geringerer Ver-

einem angeblich von Mozart gedichteten und komponirten Liede auf seine Nase („Schlafsüßer Knabe"), welches Wurzbach, Mozartbuch S. 176 erwähnt, ohne selbst bestimmtere Nachweisung geben zu können, ist sonst nichts bekannt geworden.]

[74] Reichardt bedauert, daß er unter seine Lieder geselliger Freude (1796) mit Rücksicht auf die Texte keine Kompositionen von den „mit Recht so hoch-

wunderung betrachten. Viel wesentlicher ist es, daß Mozart auch hier seine eigenthümliche Natur offenbart, die ihn nicht sowohl das Wort und die Form, sondern das eigentlich belebende poetische Motiv auffassen läßt, welches ihn zu einer selbständigen Durchbildung und Darstellung anregt. Daher finden wir eine Tiefe und Wahrheit im musikalischen Ausdruck der Empfindung, welche wir in den Gedichten vermissen. Man nehme z. B. gleich das erste Lied von Weiße: Der Zauberer (472 K., S. VII. 19). Sieht man ab von dem schäferhaften Kostüm, das uns fremd ist, und dem matten, theilweis unbeholfenen Ausdruck, und hält sich an die Situation des jungen Mädchens, das zuerst sich des Gefühls der Liebe mit Furcht und Staunen bewußt wird, so wird man diese in Mozarts Komposition wieder finden; Weiße's Schäferin allerdings nicht.

In einem Lied von sehr leidenschaftlichem, tief schmerzlichem Ausdruck — das Lied der Trennung von Klamer Schmidt (519 K., S. VII. 28) — sind zwei Strophen, in welchen die Empfindung in eigenthümlicher Art modificirt ist, neu komponirt und erst zum Schluß tritt die erste Melodie wieder ein. Andere sind ganz durchkomponirt. Von diesen ist das Lied An Chloë (524 K., S. VII. 31) vielleicht am meisten bekannt und beliebt geworden wegen seiner angenehmen, leichten Melodie; es ist aber am wenigsten bedeutend und am wenigsten liedmäßig, sondern mehr nach Art italiänischer Kanzonetten geformt. Sehr viel eigenthümlicher und ebenso schön im Ausdruck der Empfindung als in der, bei einem scheinbar nur dem Wechsel der Stimmung folgenden Sichgehenlassen, doch fest geschlossenen und abgerundeten Form ist die Abendempfindung (523 K., S. VII. 30); leidenschaftlicher und fast dramatisch „Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" (520 K., S. VII. 29), in welchem Liede ja auch eine ganz bestimmte Situation vom Dichter durch die Überschrift angezeigt ist[75]. Die Krone aller Lieder aber durch herzinnigen Ausdruck des reinsten Gefühls und die reizende

verehrten Männern wie Haydn, Mozart, Dittersdorf" habe aufnehmen können (I S. VIII f.).

[75] [Für diese beiden Lieder möchten wir besonders auf die Besprechung Chrysanders (s. u.) verweisen. Das letztgenannte hat in den Oeuvres die Überschrift: Unglückliche Liebe; in demselben ist das Lied der Trennung überschrieben: Trennung und Wiedervereinigung.]

Rundung der Form ist wie billig Goethe's Veilchen (476 K., S. VII. 22)[76]. Hier sieht man, welchen Eindruck wahre Poesie auf Mozart machte, und wenn man bei anderen Liedern wahrnimmt, wie ihn die Divination des musikalischen Genies durch das Gedicht hindurch den poetischen Keim entdecken ließ, so liegt hier klar vor, wie mächtig die wirklich dichterische Gestaltung auch durch ihre Form auf ihn wirkte. Es kann jetzt wohl auffallen, daß ein so einfaches lyrisches Gedicht von Mozart als eine Romanze behandelt ist, welche mit dramatischer Lebendigkeit das Detail der kleinen Handlung ausführt, — wobei freilich nicht zu übersehen, daß durch den Meisterzug, mit welchem er zum Schluß die Worte: „Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!" wiederholt, der echt lyrischen Grundstimmung ihr volles Recht gegeben wird[77]. Diese Erscheinung erklärt sich theils aus der überall hervortretenden Richtung auf das Dramatische, welche Mozarts künstlerischer Natur eigenthümlich ist, theils aber und wohl noch mehr aus dem tief anregenden Eindruck, welchen Goethe's klare, plastische, in aller Einfachheit in jedem Zuge wahre und anschauliche Darstellung auf ihn machte. Durch irgend einen Zufall muß ihm gerade nur dieses Gedicht Goethe's in die Hände gefallen sein; hätte er deren mehrere gekannt, er würde sie wohl noch lieber komponirt haben als Weiße'sche. Warum hat er sie nicht gesucht? Nach Liedertexten suchte er wohl überhaupt nicht eifrig, sondern nahm sie, wenn sie ihm vorkamen, und Goethe war in den Kreisen, in welchen er lebte, schwerlich schon durchgedrungen. Wäre ihm dieser Frühling echter deutscher Poesie erschlossen worden, welche Blüthen würde er in ihm hervorgerufen haben!

Mozart hat als Liederkomponist bei weitem nicht die Bedeu-

[76] Das Facsimile des Liedes nach dem Original, welches mein Freund Wilh. Speyer in Frankfurt besitzt, ist diesem Buche beigegeben.

[77] Auch ein Recensent in der musik. Realzeitung 1790 S. 1, der dem Trennungslied und dem Veilchen nachrühmt, daß sie mit Einsicht, Geschmack und feiner Empfindung ausgeführt seien, hebt besonders hervor: „Sehr überraschend und vorzüglich schön ist die Behandlung des Textes am Schluß, da Hr. M. am Ende der dritten Strophe die Worte noch einmal wiederholt: Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!" Vgl. Reißmann, Das deutsche Lied S. 146 f. [„Was die Nachfolger auch ausgebildet haben mögen", sagt Chrysander, „und wie sehr sie den musikalischen Ausdruck, unter Benutzung neuer Stoffe, in Gesang und Begleitung zu erweitern versuchten, so liegen doch die Keime davon schon sämmtlich in diesem einen Liede."]

tung wie auf anderen Gebieten, obwohl seine Künstlernatur sich auch hier in ihren eigenthümlichen Zügen bewährt[78]. Ohne Einfluß ist er aber auch hier nicht geblieben; namentlich hat Beethoven sich in seinen Liedern ihm sehr bestimmt angeschlossen und ist der durch Mozart bezeichneten Richtung bis zuletzt treu geblieben.

30.

Van Swieten und die klassische Musik.

Zu den Männern, welche auf Mozart einen in mehr als einer Hinsicht bedeutenden und fördernden Einfluß ausübten, gehörte Gottfried Baron van Swieten (geb. 1734), der Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, und mit diesem im Jahre 1745 von Leyden nach Wien gekommen. Er hatte sich dem Studium der Rechte gewidmet und verfolgte die diplomatische Carriere[1], war aber von Jugend auf leidenschaftlich der Musik ergeben, mit der er sich auch praktisch, aber ohne sonderlichen Erfolg beschäftigte. Im Jahre 1769 wurde in Paris Favarts Rosière de Salency mit Musik von verschiedenen Komponisten gegeben; van Swieten hatte mehrere Arien dazu geschrieben, allein man wollte sie nicht loben[2]. Auch hatte er acht Symphonien komponirt, „so steif wie er selbst", wie Haydn sagte[3]. Joseph II. machte 1771 ihn zum Gesandten am preußischen Hofe[4], dort lernte ihn auch Nicolai als „eifrigen Liebhaber und Kenner der Musik, ja selbst als Komponisten" kennen[5]. Dieser Aufenthalt in Berlin

[78] [Im Anschlusse an die neue Ausgabe sind die Lieder eingehend, mit Wärme und feinsinnigem Verständnisse behandelt in dem schönen Aufsatze von Chrysander, Mozarts Lieder, Allg. Mus. Ztg. 1877 S. 17 f. „In Mozarts Liedern (sagt er S. 164) treffen die drei Seiten, von welchen man ein Tonwerk betrachten kann, gleichwerthig zusammen: ihre kunsthistorische, ihre psychologisch-biographische und ihre rein musikalische Bedeutung halten einander die Wage."]

[1] Er reiste 1768 mit dem Herzog von Braganza (Zimmermann, Briefe S. 69).

[2] Grimm, Corr. litt. VI p. 263. 314.

[3] Griesinger, Biogr. Not. S. 66 f. Eine ließ Mozart aufführen (I S. 815).

[4] Müller rühmt die liberale Unterstützung, welche derselbe ihm 1776 in Berlin zu Theil werden ließ (Abschied S. 116 f.).

[5] Nicolai, Reise IV S. 556.

war für die Ausbildung seines musikalischen Geschmacks und die Richtung, welche er später in Wien geltend zu machen suchte, von entscheidendem Einfluß.

Friedrich der Große ließ 1740 in Berlin das Opernhaus erbauen und führte die italiänische opera seria jener Zeit mit allem Glanz der Gesangsvirtuosität und scenischen Ausstattung dort ein[6]. Regelmäßig wurden — nur der siebenjährige Krieg machte eine Unterbrechung — große Opern aufgeführt; der König pflegte im Parket unmittelbar hinter dem Kapellmeister zu stehen, so daß er in dessen Partitur nachlesen konnte[7]. Unerschütterlich hielt er an dem einmal ausgebildeten Geschmack fest; nur die opera seria ließ er gelten, und in dieser außer älteren italiänischen Meistern nur Hasse und Graun. Der Kapellmeister Carl Heinr. Graun (1709—1759) mußte die Opern — zu welchen der König das Libretto selbst französisch zu entwerfen pflegte, das dann italiänisch bearbeitet wurde[8] — komponiren und suchte dies in möglichst kurzer Zeit abzumachen; sie wurden dem König vorher vorgelegt, was diesem nicht gefiel mußte geändert werden[9]. Er zog Hasse wegen seiner größeren Kraft und feurigen Lebendigkeit vor, sprach mit dem größten Lob von ihm, während Graun — den der König als Sänger sehr hoch schätzte[10] — meistens nur den Tadel über das hörte, was diesem mißfiel. Nichts desto weniger mußte er Jahr aus Jahr ein Opern komponiren[11]. Dabei blieb es nun auch. Joh. Fr. Agricola (1720—1774), seit 1760 Grauns Nachfolger, schrieb selbst wenig außer einzelnen Einlagestücken für die alten Opern, welche in derselben Weise gehalten sein mußten. Von anderen Komponisten mochte der König nichts wissen, und Reichardt empfing er mit dem Rath: „Hüt er sich für die neuen Italiäner, so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau“[12]. Dieser konnte sich nach Agricola's Tode

[6] Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin S. 14 f.

[7] Burney, Reise III S. 67.

[8] N. Ztschr. f. Mus. IX S. 130.

[9] Zelter, Fasch S. 22.

[10] Reichardt, Kunstmagaz. I S. 158.

[11] Zelter, Fasch S. 49. Die Parallele, welche Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 15 f.) zwischen Hasse und Graun anstellt, spricht wohl die allgemeine Ansicht aus.

[12] Reichardt, Mus. Monatsschr. S. 69 f. A. M. Z. XV S. 610 f. (Schletterer, Reichardt S. 261), wo ausführliche und interessante Mittheilungen gegeben sind.

im Jahre 1775 zu deſſen Stelle nur durch Überſendung einer Oper empfehlen, „bei deren Bearbeitung ihm Haſſe und Graun Muſter geweſen“[13]; er durfte als Kapellmeiſter auch nicht daran denken, andere Wege einzuſchlagen. Übrigens bekümmerte ſich der König in den letzten zehn Jahren ſeiner Regierung wenig mehr um die Muſik; die italiäniſche Oper dauerte fort mit den Haſſe'ſchen und Graunſchen Stücken, aber die Ausführung ſank immer mehr[14].

Neben der Oper, welche die italiäniſche Tradition ſtarr feſthielt, bildete ſich aber in Berlin eine eigenthümliche Inſtrumentalmuſik aus, welche auf der ſächſiſchen Schule beruhte. Bekanntlich hielt der König jeden Abend bei ſich Konzert, in welchem er ſelbſt die Flöte blies, und zwar nur eigene oder von ſeinem Lehrer Quantz komponirte Soloſachen, deren dieſer für Friedrich allmählich über 300 geſchrieben hatte[15]. Joh. Joach. Quantz (1697—1773)[16], gegen den der König von ſeinen Jünglingsjahren her Zuneigung und Pietät hatte, herrſchte nicht allein bei dieſer Kabinetsmuſik — er war der einzige, der dem König bravo! zurufen durfte[17] —, ſondern überhaupt in muſikaliſchen Dingen und war allgemein geſcheut als „Pabſt der berlinſchen Muſik“[18]. Neben Quantz ſtand Franz Benda (1709—1786)[19], ein origineller Künſtler und ausgezeichneter Geiger, der eine ihm durchaus eigenthümliche Manier des Spiels ausgebildet hatte, als deren weſentlicher Vorzug der edelſte, ausdrucksvollſte Geſang geprieſen wird. Sein Bruder Joſeph (1724—1804), ſowie die Söhne beider waren aus ſeiner Schule hervorgegangen, der Konzertmeiſter J. Gottlieb Graun (1698—1771), als Violinſpieler und als Inſtrumentalkomponiſt geſchätzt, reihte ſich ihnen an. Durch dieſe vorzüglichen Künſtler wurde das Berliner Orcheſter herangebildet und geſchult, das lange Zeit unerreicht neben dem Dresdner ſtand, und erſt ſpäter von dem Mannheimer und Wiener überflügelt wurde.

[13] A. M. Z. XV S. 605 f. (Schletterer, Reichardt I S. 257).
[14] Reichardt, Muſ. Zeitg. I S. 74.
[15] Burney, Reiſe III S. 116.
[16] Autobiographiſche Mittheilungen ſ. in Marpurgs hiſtor. krit. Beitr. I S. 197 f. [Alb. Quentz, Leben und Werke des Flötiſten Joh. Joach. Quantz. Berlin 1877.]
[17] Burney, Reiſe III S. 111. Zelter, Faſch S. 47.
[18] A. M. Z. III S. 172. Reichardt, Muſ. Wochenbl. S. 70 f.
[19] Seine Selbſtbiographie iſt mitgetheilt N. Berl. muſ. Ztg. 1856 Nr. 32 f.

Den höchsten Rang unter den Berliner Künstlern behauptete aber Philipp Emanuel Bach (1714—1788)[20]. Im Jahre 1738 wurde er als Accompagnist zum damaligen Kronprinzen berufen, und versah diesen Dienst seit 1756 abwechselnd mit Fasch. Er war ein ebenso gelehrter als geschmackvoller Accompagnist, allein das ewige Einerlei in den Konzerten des Königs langweilte ihn, und da er sich als Künstler fühlte, so verdrossen ihn die absprechenden Urtheile des Königs. Er ließ ihn das entgelten, indem er nicht nachgab, wenn der König, der sich in „vielerlei Takt" gehen ließ, auf die Gefügigkeit des Begleitenden rechnete. Dieser faßte deshalb eine persönliche Abneigung gegen Bach, den er nicht nach Verdienst zu schätzen wußte[21], und Bach folgte 1767 gern einem Rufe an Telemanns Stelle nach Hamburg. Er ist durch seine, auf Joh. Sebastians Fingersetzung begründete, Technik und seine den Stil der Klavierkompositionen reformirenden Sonaten der Vater des modernen Klavierspiels geworden und hat überhaupt bedeutenden Einfluß geübt, wie denn Haydn ihn als sein einziges Vorbild anerkannte[22]. Die Verehrung für ihn als schöpferischen, durchaus originellen Künstler war, namentlich in Berlin und Hamburg, unbegrenzt[23] und wurde durch den Eindruck einer gebildeten und bedeutenden Persönlichkeit getragen. Nicolai meint, was Quintilian vom Cicero sage, dürfe man völlig auf Bach anwenden, daß derjenige in Kenntnis der Musik weiter gekommen sei, dem Bachs Kompositionen vorzüglich gefallen[24].

Die eigentliche Schule des alten Joh. Sebastian Bach in ihrer Strenge und Gelehrsamkeit wurde vertreten durch seinen Sohn Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), der seine

[20] Seine Selbstbiographie s. Burney, Reise III S. 199 f. Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV S. 173 f. [K. H. Bitter, Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868.]

[21] Zelter, Fasch S. 14. 47.

[22] Griesinger, Biogr. Not. S. 15. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV S. 274. Bach ließ ihm einst sagen, er sei der einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe (Dies, Biogr. Nachr. S. 38). [Auch in Beethovens Anfängen ist der Einfluß C. Ph. Em. Bachs unverkennbar. Nottebohm, Beethovens Studien S. 13. Frimmel, Neue Beethoveniana S. 11 f.]

[23] Man vergleiche z. B. die Darstellung Burney's (Reise III S. 209 f.) mit den Urtheilen Reichardts aus verschiedenen Zeiten (Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 111 f. II S. 7 f. Kunstmagaz. I S. 24 f. Musik. Alman. 1796. A. M. Z. XVI S. 28 f. Schletterer, Reichardt I S. 163 f.).

[24] Nicolai, Reise IV S. 558.

letzten Lebensjahre ebenfalls in Berlin zubrachte, als genialer und gründlicher Künstler ebenso sehr bewundert[25], als er durch hochmüthigen Eigensinn und Sonderlingslaunen sich und anderen das Leben schwer machte[26]. Auch Agricola war ein Schüler, und wie alle Schüler des großen Mannes, tiefer Verehrer Seb. Bachs, vor allen aber war es Kirnberger, der ganz eigentlich Seb. Bachs Evangelium lehrte. So bildete sich in Berlin neben jener italiänischen Hasse-Graunschen Richtung in der Oper eine aus der Bachschen Schule hervorgehende und zunächst, aber doch keineswegs allein[27], in der Instrumentalmusik ausgeprägte Kunstweise aus, welche den Berliner musikalischen Geschmack auf nachhaltige Weise bestimmte[28].

Eine eigenthümliche Stellung gewann das musikalische Berlin dadurch, daß dort die Musik auch in den Kreis der litterarischen Besprechung gezogen wurde. Nicht wenige Musiker waren wissenschaftlich gebildete Männer und der Feder mächtig, und gründlich gebildete Dilettanten schlossen sich eifrig diesen Bestrebungen an. Auf Quantz' Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen (1752) folgte Ph. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753. 1761), und Agricola's Anleitung zur Singekunst (1757), denen Marpurgs Kunst das Klavier zu spielen (1750), Anleitung zum Klavierspielen (1755. 1765) und

[25] Zelter, Briefw. m. Goethe V S. 210: „Seine Originalextemporationen, besonders in seinen guten Stunden, waren die Bewunderung von Männern wie Marpurg, Kirnberger, Benda, Agricola, Bertuch, Ring, meistens vorzügliche Orgelspieler, die alle fühlten, wie weit sie von ihm zurückgelassen wurden". Von Ph. Emanuel pflegte er mit mitleidiger Miene zu sagen: „Mein Bruder, der Hamburger, hat einige artige Sächelchen gemacht"; mit demselben Familienausdruck erklärte sich jener über den Londoner Bruder (Reichardt, Musik. Zeitg. II S. 159).

[26] Forkel, Musik. Alman. 1784 S. 201 f. Reichardt, Musik. Alman. 1796. Zelter, Briefw. V S. 209. [Bitter a. a. O.]

[27] Man darf nur an Ph. Em. Bachs Gesangskompositionen erinnern, und wie in Grauns Tod Jesu beide Richtungen sich begegnen liegt klar vor.

[28] A. M. Z. II S. 585: „Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer (1800) neben den wärmsten Verehrern der modernen Musik die eifrigsten Verfechter des ältern Geschmacks finden. Joh. Seb. Bach und seine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn, Clementi um den Vorrang". Zelter schreibt (Briefw. m. Goethe V S. 208): „Ich bin seit 50 Jahren gewohnt den Bachschen Genius zu ehren. Friedemann ist hier gestorben, Em. Bach war hier königlicher Kammermusiker, Kirnberger, Agricola Schüler vom alten Bach, Ring, Bertuch, Schmalz u. a. ließen fast nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke, ich selbst unterrichte seit 30 Jahren darin und habe Schüler, die alle Bachschen Stücke gut spielen".

Anleitung zur Musik und Singekunst (1763) zur Seite standen: es war keine geringe Anerkennung, daß man Leop. Mozarts Violinschule (1756) in Berlin würdig erachtete, in diesen Kreis aufgenommen zu werden (I S. 15 f.). Auch die Schriften des Advokaten Krause Von der musikalischen Poesie (1752), Nichelmanns über die Melodie (1755), sowie Marpurgs Anleitung zur Singkomposition (1758) gehören hieher.

Mit nicht weniger Eifer wurde die Theorie der Harmonie und des Kontrapunkts erörtert; Kirnberger und Marpurg werden in der Geschichte der Musik stets mit Ehren genannt werden.

Joh. Phil. Kirnberger (1721—1783), Kammermusikus der Prinzessin Amalie, ein Schüler Seb. Bachs, war als Komponist weniger bedeutend, aber als ein scharfsinniger und zum Grübeln geneigter Mann suchte er aus den Werken seines verehrten Meisters[29] die Lehren der Komposition zu entwickeln und auf ihre Grundsätze zurückzuführen. Seinem ganzen Bildungs- und Lebensgang zufolge fehlte es ihm an der Gabe des schriftlichen Ausdrucks, und wo ihm nicht seine Freunde wie Agricola, Sulzer oder sein Schüler Schulz zu Hülfe kamen, ward es ihm schwer, seine Ansichten klar darzustellen[30]. Tüchtig durch Verstand, Kenntnisse und Studien war er auch seinem Charakter nach brav und achtbar[31]; allein er wurde verbittert, weil er die Anerkennung nicht fand, welche er beanspruchen zu können glaubte. So gebrauchte er seine Einsicht als eine kritische Angriffswaffe aus Mangel an feiner Bildung in einer Weise, die ihn grob und hart, ja boshaft und hämisch erscheinen ließ[32]. Quantz hatte behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Baß zu, und Duetts ver-

[29] Einen charakteristischen Zug von dieser Verehrung erzählt Zelter, Briefw. V S. 163.

[30] A. M. Z. III S. 598 f. Zelter, Briefw. III S. 17. [Briefe Kirnbergers theilt Bitter mit in dem Anhange des vorher erwähnten Buches über die Söhne Bachs.]

[31] Dieses Zeugnis geben ihm, außer seinem dankbaren Schüler Schulz, auch Eberhardt (A. M. Z. II S. 872 f.) und Z[elter] (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 129 f.) Vgl. Zelter, Fasch S. 59 f. Rintel, Zelter S. 116 f.

[32] Reichardt, der von Kirnberger übel aufgenommen war (Schletterer I S. 98 f.), hat in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden (I S. 128 f.) mit starken Farben das Bild eines theoretischen Kritikers entworfen, in welchem man Kirnberger erkannte, der ihm deshalb als jungem Kapellmeister viel Noth gemacht hat (A. M. Z. II S. 597). Aber später hat er ihm auf ehrenwerthe Art Gerechtigkeit widerfahren lassen (A. M. Z. III S. 169 f.).

öffentlicht, welche dies erweisen sollten; Kirnberger spielte in der Kirche, während Quantz zur Kommunion ging, dessen Duette mit hinzugefügtem Baß auf der Orgel[33]. Auf dieses Attentat trat Friedr. Wilh. Marpurg (1718—1795) gegen ihn auf und suchte zunächst an Kirnbergers Fugen nachzuweisen, daß er nicht der Mann sei, der so aufzutreten das Recht habe; daraus entwickelte sich eine Fehde, die mit großer Erbitterung über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theorie fortgeführt wurde. Marpurg hatte eine gründliche Schul- und Universitätsbildung genossen, er war als Privatsekretär bei General Bodenberg in Verkehr mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis getreten, hatte sich 1746 in Paris aufgehalten und sich die französische Bildung jener Zeit zu eigen gemacht; seit 1749 lebte er, später als Lotteriedirektor, in Berlin. Er war ein Jugendfreund Winckelmanns[34], ein Genosse Lessings, und hatte, ein jovialer, für sinnlichen Lebensgenuß empfänglicher Mensch, mit diesem nicht bloß studirt und disputirt[35]. Scharfsinnig und gründlich in seinen Untersuchungen, aber leidenschaftlich, war er gleich unfähig, Widerspruch zu ertragen und seine Heftigkeit zu zügeln[36]; wenn er Kirnberger durch die Darstellung weit überlegen war, so gab er ihm an Grobheit und Bitterkeit nichts nach[37].

Von bedeutendem Einfluß waren endlich die musikalischen Zeitschriften, welche Marpurg mit den ihm nahestehenden Musikern und Gelehrten herausgab, der critische Musicus an der Spree (1749—1750), historisch kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik (1754—1762), kritische Briefe über die Tonkunst (1760—1764).

Auch von allgemeineren Gesichtspunkten aus wurde die Musik dort litterarisch behandelt. Sulzer wollte in seiner Theorie der schönen Künste (1771. 1774) auch die Musik besprechen und suchte, da er sich hierfür nicht gehörig vorbereitet wußte, bei den

[33] So erzählt Reichardt (A. M. Z. III S. 172), was in den kritischen Briefen (I S. 15. 23. 41. 175. 231) angedeutet ist.

[34] Justi, Winckelmann I S. 48 f.

[35] Spazier, A. M. Z. II S. 569 f. 593 f.

[36] Charakteristisch für seine Verbitterung und seinen Cynismus sind die Anekdoten, welche er unter dem Titel „Legende einiger Musikheiligen von Simeon Metaphrastes d. j." (Cölln 1786) herausgab.

[37] Er schonte auch Ph. Em. Bach so wenig als dieser ihn. Zelter, Briefw. m. Goethe VI S. 321.

Männern vom Fach Rath. Er glaubte an Kirnberger seinen Mann gefunden zu haben, an dessen Stelle 1773 sein Schüler J. A. P. Schulz trat, an gelehrten Kenntnissen diesem nicht gleich, aber durch Klarheit und Gewandtheit weit überlegen[38]. Bei dem großen Einfluß, welchen Sulzers Werk in Deutschland ausübte, gewannen auch die über Musik in demselben ausgesprochenen Ansichten für viele eine Art von gesetzgeberischer Bedeutung. Fr. Nicolai beschäftigte sich aus Neigung mit der Musik, die er praktisch übte und in seinem Hause üben ließ[39]. Mit ausgezeichneten Musikern, namentlich Agricola, Marpurg, Reichardt persönlich befreundet, suchte er ernstlich sich ein auf eigner Einsicht beruhendes Urtheil zu bilden, und als er im Jahre 1765 die allgemeine deutsche Bibliothek unternahm, wurde auch die Musik in den Kreis ihrer Besprechungen gezogen. Galt Nicolai in Berlin als ein in musikalischen Angelegenheiten einflußreicher Mann[40], so mußte ein litterarisches Organ von solcher Bedeutung nicht wenig dazu mitwirken, der Berliner musikalischen Kritik Ansehen und Gewicht zu geben.

Das praktische Resultat dieser musikalischen Bestrebungen, insofern sie nicht unmittelbar vom König ausgingen, trat hauptsächlich in dem 1770 gestifteten Liebhaberkonzert hervor, welches unter Nicolai's Leitung alle Freitag Abend bei Corsica gehalten wurde[41]. Hier waren die bedeutendsten Kräfte versammelt, es wurden Orchesterwerke vorgetragen, einheimische und fremde; Gesangs- und Instrumentalvirtuosen ließen sich hören; dann aber kamen auch große Gesangskompositionen hier zur Aufführung, Grauns und Ph. Eman. Bachs geistliche Musik und, was besonders hervorzuheben ist, Händels Oratorien, namentlich Judas Maccabäus, das Alexanderfest und der Messias[42].

[38] Schulz berichtet selbst hierüber (A. M. Z. II S. 276 f.), womit Reichardts Erzählung (A. M. Z. III S. 597 f.) in Einzelheiten nicht ganz übereinstimmt.

[39] Göcking, Fr. Nicolai's Leben S. 95 (vgl. 29). Schletterer, Reichardt I S. 97 f. 140.

[40] Burney, Reise III S. 58. 74.

[41] Reichardt, Briefe e. aufmerks. Reis. I S. 32 f. Schletterer, Reichardt I S. 139 f. Müller, Abschied S. 117. Es bestand neben ähnlichen Instituten bis zum Anfang dieses Jahrhunderts (Cramer, Mag. d. Mus. I S. 565 f. A. M. Z. II S. 586).

[42] Diese drei führt Nicolai 1781 als ihm wohlbekannte, oft gehörte Händelsche Oratorien an (Reise IV S. 534). Eine enthusiastische Charakteristik des

Ein auf das Ernste und Tüchtige gerichteter Sinn, sowie das Bestreben, Einsicht und verständiges Begreifen auch für die Kunst zur Geltung zu bringen, verdienen alle Anerkennung, wenngleich Einseitigkeit, Pedanterie und Zanksucht dabei auch zum Vorschein kamen. Die hohe Meinung, welche die Hauptstadt Friedrichs des Großen von ihren Einrichtungen und Leistungen zu hegen sich berechtigt hielt, verfehlte nicht, auch in der Musik, besonders Süddeutschland und namentlich Wien gegenüber, sich geltend zu machen. Von Marpurg[43] werden Wagenseil und Steffan, damals in Wien angesehene Männer, mit Behagen in die Schule genommen. Nicolai sagt gerade heraus[44], nach Fux' Tode habe Wien zwar verschiedene gute Komponisten gehabt, aber kein ausgezeichnetes Genie, welches einem Seb. und K. Ph. Em. Bach, Telemann, Graun und Hasse, Männern, welche im nördlichen Deutschland der Musik eine ganz neue Wendung gaben, hätte an die Seite gestellt werden können — bis Haydn aufgetreten sei. In Wien ignorirte man dagegen alles norddeutsche und namentlich berlinische Musikwesen gründlich[45].

Allerdings konnten auch in Berlin manche junge Regungen in der Musik nicht ganz ohne Wirkung vorübergehen. Die französische Operette, welche eine Zeitlang von Schulz dirigirt wurde[46], noch mehr die deutsche Oper seit 1771[47] wirkten allmählich auf den Geschmack des größeren Publikums reformirend ein. Prinz Heinrich, der eine vortreffliche Kapelle unterhielt, war der alten Musik und den alten Komponisten keineswegs so sehr geneigt, wie der König[48]. Sein Konzertmeister Joh. Pet. Salomon (1745—1815), von dem Reichardt Bachs Violinsolos ohne Be-

Judas Maccabäus nach einer Aufführung im Liebhaberkonzert 1774 gab Reichardt in den Briefen e. aufmerks. Reisenden I S. 82 f. Zelter beschreibt die große Wirkung, welche eine Aufführung des Messias 1783 auf ihn machte (Rintel, Zelter S. 137 f.). Der Messias wurde 1775 auch schon in Hamburg aufgeführt (Joh. Heinr. Voß, Briefe I S. 295 f.).

[43] Marpurg, Krit. Briefe II S. 141 f.

[44] Nicolai, Reise IV S. 525 f.

[45] Reichardt, A. M. Z. XV S. 666 f. (Schletterer, Reichardt I S. 325 f.)

[46] A. M. Z. III S. 601 f. Nach dem Sinne Friedrichs des Großen war das freilich nicht. Als man in Racine's Athalia die Chöre singen lassen wollte, schlug der König das ab mit der eigenhändigen Bemerkung (10. Jan. 1774): La musique française ne vaut rien, il faut faire declamer le choeur alors cela revient au même (Preuß, Friedrich der Große III S. 310).

[47] L. Schneider, Gesch. der Oper in Berlin S. 49 f.

[48] Burney, Reise III S. 149.

gleitung trefflich vortragen hörte[49], führte Haydns Symphonien und Quartette mit Eifer und Energie auf[50]. Sein Nachfolger Joh. Abr. Pet. Schulz (1747—1800), ein Schüler Kirnbergers, der auf einer längeren Reise sich in Italien umgehört, auch Haydn persönlich hatte kennen lernen[51], folgte nur seiner eigenen Natur, indem er sich — zum großen Mißvergnügen seines Lehrers — in seinen Kompositionen dieser neuen Richtung zuwandte[52] und nicht bloß Haydns, sondern sogar Glucks Musik aufführte. Mit dieser drang er freilich nicht durch, aber Haydn fand, und nicht allein bei dem jüngeren Theile des Publikums, lebhaften Beifall. Zwar gab es Anhänger der alten Musik, welche jedesmal mit Geräusch fortgingen, wenn Haydnsche Musik aufgeführt wurde, allein Männer wie Marpurg lachten darüber und versagten ihm ihre Anerkennung nicht[53]; auch Nicolai spricht mit aufrichtigem und einsichtigem Lob über ihn[54]. Reichardt mußte freilich als Kapellmeister des Königs in dessen Sinne schreiben[55], allein mit seiner Beweglichkeit und Lebendigkeit wußte er durch das von ihm eingerichtete concert spirituel[56], durch Kompositionen und Schriften[57] nach vielen Seiten hin anregend auf das Publikum zu wirken[58].

In so eigenthümliche, von den Wienern so verschiedene musikalische Zustände trat van Swieten in Berlin ein. Er, der für das Verstandesmäßige, das nach Regeln zu Beurtheilende am meisten befähigt war[59], nahm an der strengen Berliner Schule Interesse und faßte hier eine Vorliebe für den gebundenen Stil,

[49] Schletterer, Reichardt I S. 140 f.

[50] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst III S. 191 f.

[51] A. M. Z. III S. 176.

[52] A. M. Z. III S. 605. Auch die Prinzessin Amalie drückte Schulz ihr Mißfallen über seine Chöre zur Athalia (A. M. Z. III S. 614 f.) sehr energisch in zwei Schreiben aus (Echo 1857 Nr. 10. 14 f.).

[53] A. M. Z. II S. 575 f. Vgl. Nohl, Musikerbr. S. 76 f.

[54] Nicolai, Reise IV S. 526. 534.

[55] Er hat über seine Stellung zu Friedrich interessante Mittheilungen gegeben A. M. Z XV S. 601 f. 633 f. (Schletterer, Reichardt I S. 260 f.)

[56] Cramer, Mag. d. Mus. I S. 565 f. Schletterer, a. a. O. I S. 357 f.

[57] In jener Zeit gab er das musikalische Magazin heraus (1—4. 1782) und war Mitarbeiter an Nicolai's allgemeiner deutscher Bibliothek. Vgl. Schletterer, a. a. O. I S. 432 f.

[58] Der Einfluß, welchen der Kronprinz, nachherige König Friedrich Wilhelm II., auf den Berliner musikalischen Geschmack äußerte, gehört wesentlich einer späteren Zeit an, als die hier in Betracht kommt.

[59] Griesinger, Biogr. Not. S. 69 f.

ganz besonders für Händelsche und Bachsche Musik, welche er mit nach Wien brachte und, namentlich durch seine persönliche Stellung zu Haydn, Mozart und Beethoven, fruchtbar machte. Bei Ph. Em. Bach bestellte er 1774 sechs große Symphonien fürs Orchester mit dem ausdrücklichen Wunsch, daß er sich ohne alle Rücksichten auf die Schwierigkeiten der Ausführung allein seinem Genius überlassen möge[60]. Auch Haydn konnte van Swieten in Berlin damals wahrscheinlich besser als in Wien kennen lernen, und diesen so wie Mozart und später noch den jugendlichen Beethoven erkannte und liebte er neben Händel und Bach. „Ich bin was Musik betrifft", schreibt er (Dez. 1798), „in jene Zeit zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz, und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfall der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuß wandeln und das Ziel entweder zu erreichen versprechen oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber stehet wirklich am Ziel"[61].

Als er nach Wien zurückkehrte — dies wird etwa 1778 geschehen sein —, nahm er dort eine sehr bedeutende Stellung ein. Zunächst wurde er an seines Vaters Stelle Präfekt der Hofbibliothek, 1781 Präses der Studienhofkommission, und erhielt den Auftrag, den Studienplan auszuarbeiten, welcher 1783 in der ganzen Monarchie eingeführt wurde. Kenntnisse, Einsicht und Eifer für die Wissenschaften sprach man ihm nicht ab[62], allein man vermißte an ihm die Thätigkeit und Entschlossenheit, um durchzusetzen was er sich vorgesetzt hatte[63]. Eine so einflußreiche Stellung, Rang und Reichthum, der Ruhm des väterlichen Namens und der Glanz seiner Gesandtschaft am Hofe Friedrichs

[60] Reichardt, A. M. Z. XVI S. 28 f. (Schletterer, Reichardt I S. 163.)
[61] A. M. Z. I S. 252 f.
[62] Nicolai, Reise III S. 358. 363. [Werner, Aus dem joseph. Wien S. 6. 153 f.]
[63] G. Forster, Sämmtl. Schr. VII S. 273. Ganz anders wird van Swietens Richtung und Thätigkeit verurtheilt von R. Kink, Gesch. d. Univers. in Wien I S. 539 f.

des Großen gaben ihm in den vornehmen Kreisen großes Ansehen. Dieses hat er zum Frommen der Musik eifrig verwandt, selbst für so untergeordnete Zwecke, um bei musikalischen Aufführungen Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Denn wenn etwa einmal ein flüsterndes Gespräch entstand, so erhob sich Se. Excellenz, die in den ersten Reihen zu sitzen pflegte, mit feierlichem Anstand in ihrer ganzen Länge, wendete sich dem Schuldigen zu, maß ihn lange mit ernstem Blick und setzte sich langsam wieder nieder. Das wirkte jedesmal[64]. Mit pekuniären Unterstützungen war van Swieten nicht freigebig. Er verstand es, in den vornehmen Kreisen erhebliche Mittel für würdige Kunstzwecke zusammenzubringen, zu denen er auch selbst an seinem Antheil beisteuerte[65]; allein echte Liberalität kannte er nicht, vielmehr bewies sich der reiche und kinderlose Mann nicht selten knauserig. Das hat Haydn erfahren[66], und die Lobeserhebungen, mit welchen van Swietens Verdienste um Mozarts nachgelassene Familie gepriesen worden sind[67], kamen ihm nicht zu: er hat nichts irgend Nennenswerthes für sie gethan. Im Verkehr mit Künstlern kehrte er, so sehr er sie selbst und ihre Leistungen zu schätzen wußte, gelegentlich doch den vornehmen Herrn heraus und machte seine Kennerschaft selbst in ungebührlichen Zumuthungen eigensinnig geltend. Auch das hat Haydn erfahren müssen[68], und schwerlich wird Mozart solchen Unannehmlichkeiten ganz entgangen sein.

Aber diese persönlichen Schwächen treten zurück gegen das Verdienst, welches van Swieten sich erworben hat, indem er in Wien das Interesse für ernste und strenge Musik mit Eifer vertrat. Der Einfluß, welchen er dadurch auf Mozart ausübte, ist unverkennbar. Zu Anfang des Jahres 1782 finden wir Mozart bereits im lebhaften Verkehr mit van Swieten, bei dem alle Sonntag-Morgen Musik gemacht wurde, aber nur Musik im

[64] So erzählte mir Neukomm. G. Forster fiel die steife und vornehme Haltung van Swietens auf (Sämmtl. Schr. VII S. 280). Vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 72 f.

[65] Dies, Biogr. Nachr. S. 158 f.

[66] Dies, Biogr. Nachr. S. 210. Griesinger, Biogr. Not. S. 66.

[67] Musik. Corresp. 1792 S. 4. Niemetschek, der ihn (S. 31) den Vater von Mozarts hinterlassenen Waisen genannt hatte, ließ dies in der zweiten Ausgabe fort.

[68] Dies, Biogr. Nachr. S. 180 f.

strengen Stil. Er hatte, wie Mozart seiner Schwester schreibt (20. April 1782), einen „in der That am Werth sehr großen, an der Zahl aber sehr kleinen Schatz von guter Musik"; um denselben zu vermehren ließ Mozart sich von seinem Vater nicht allein seine eigenen Kirchenkompositionen, sondern auch erlesene Werke von Mich. Haydn und Eberlin, die er zum Theil selbst früher abgeschrieben hatte (I S. 265 f.), schicken, welche mit Beifall in diesem kleinen Zirkel aufgeführt wurden. Für Zuhörer waren diese Aufführungen freilich nicht berechnet; denn van Swieten sang, wie Mozart seinem Vater berichtet (12. März 1783), den Diskant, Mozart, der zugleich Klavier spielte, Alt, Starzer[69] den Tenor, der junge Teyber[70], der erst aus Italien zurückgekommen war, den Baß. Aber man lernte doch treffliche Werke bedeutender Meister kennen, die in Wien zu hören sonst gar keine Gelegenheit war. „Wir wissen ja", schreibt Mozart (12. April 1783), „daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern gefressen findet"[71].

Bei van Swieten wurde auch Klaviermusik derselben Richtung gemacht. Mozart schreibt dem Vater (10. April 1782):

Ich wollte Sie gebeten haben, daß Sie mir möchten die 6 Fugen vom Händel und die Toccaten und Fugen vom Eberlin schicken, — ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten — und da wird nichts gespielt als von Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen — sowohl Sebastian, als Emanuel und Friedemann Bach, — dann auch die Händlischen und da gehen mir nur diese ab; — und dann möchte ich dem Baron die Eberlinischen auch hören lassen.

Über die letzteren aber schrieb er bald nachher der Schwester (20. April 1782):

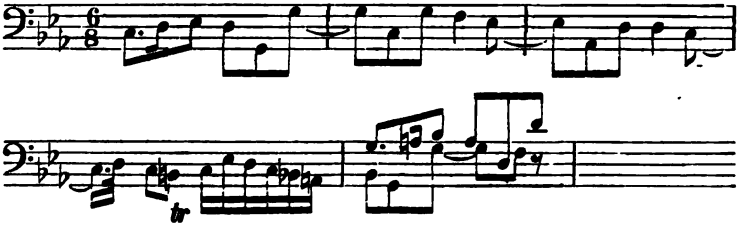
[69] Er musicirte mit dem berühmten Lauteniſten Kohaut oft bei van Swieten (Griesinger, Biogr. Not. S. 66).

[70] Ich kann nicht sagen, ob Anton Teyber (geb. 1754), welchen Mozart im Jahre 1789 in Dresden antraf (Brief von 16. April 1789), oder Franz Teyber (geb. 1756) gemeint ist. Beide waren geborne Wiener, wahrscheinlich Brüder der beiden Sängerinnen dieses Namens (I S. 76. 711), und starben in Wien, Anton als k. Kammercomposítor 1822, Franz als Kapellmeister und Hoforganist 1810.

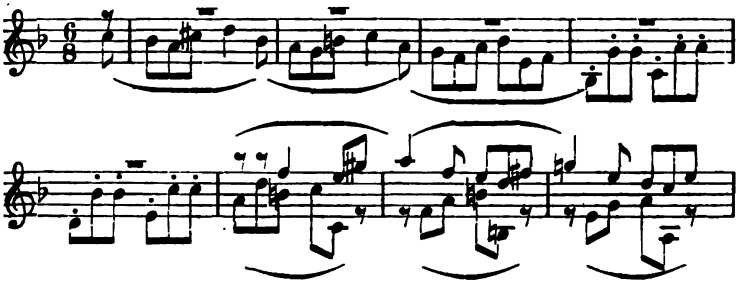
[71] Damit stimmt Nicolai's Urtheil überein, der im Jahre 1781 weder die Ausführung der Kirchenmusik in Wien vorzüglich fand, noch die Musik selbst (Reise IV S. 544 f.).

Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb, — ich habe sie unter der Hand bekommen und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider gesehen, daß sie — gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respect für seinen vierstimmigen Satz, aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene versetti.

Wir haben schon gesehen wie der Eifer, mit welchem Mozart sich dem Studium dieser Meister hingab, durch das Interesse seiner Constanze für Fugen noch angefacht wurde (I S. 797 f.). Als er seiner Schwester eine dreistimmige Fuge mit dazu gehörigem Präludium schickte, schrieb er ihr (20. April 1782), daß er mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf Fugen machen und sie van Swieten überreichen wolle, sie möge sie deshalb keinen Menschen sehen lassen, sondern sie auswendig lernen und so spielen: „eine Fuge spielt man nicht so leicht nach". Von einer zweiten (39 Anh. K.) ist nur das Thema mit dem ersten Eintritt

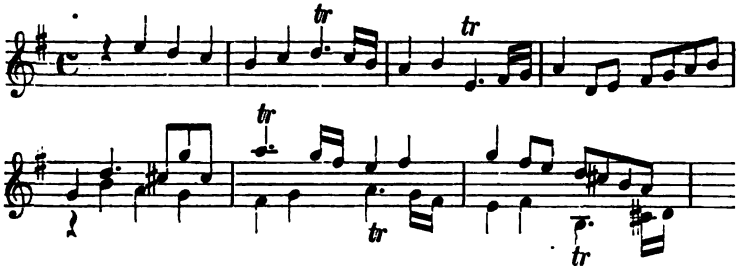


niedergeschrieben. Etwas weiter ausgeführt ist eine dritte (40 Anh. K.), deren sehr eigenthümliches Thema eine interessante Ausführung verspricht

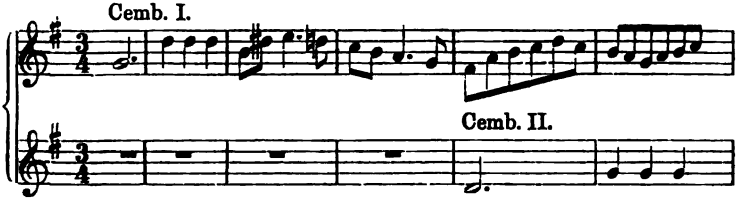


und umsomehr bedauern läßt, daß sie in den ersten Anfängen stehen geblieben ist. Zweimal hat Mozart angesetzt, eine Phantasia

supra Vt re mi fa sol la von Frohberger[72] für Klavier auszusetzen, ist aber beidemal nicht zu Ende gekommen (292 Anh. K.). Die dreistimmige Fuge in Cdur, welche veröffentlicht ist (394 K., S. XX. 18), wahrscheinlich dieselbe, welche Mozart mit einem Präludium seiner Schwester (20. April 1782) schickte, kann eine Vorstellung von dem geben, was Mozart beabsichtigte. Eine vierstimmige Fuge in Gmoll, welche bis auf wenige Takte vollendet war, ist mit einem Abschluß (8 Takte) von Stadler veröffentlicht (401 K., S. XXII. 11). Von anderen Klavierfugen finden sich noch Skizzen. Am weitesten geführt (26 Takte) ist eine Fuge in Gdur (41 Anh. K.)



Derselben Zeit und Richtung gehört die große am 29. Dez. 1783 komponirte Fuge für zwei Klaviere in Cmoll (426 K., S. XIX. 7) an; von einer zweiten vierstimmigen Fuge für zwei Klaviere in Gdur, die einen ganz verschiedenen Charakter verräth (45 Anh. K.)



ist der Anfang erhalten, der nach der ersten Durchführung abbricht. Wie Mozart diese Sachen gespielt wissen wollte, darüber belehrt uns eine Äußerung, welche er bei Übersendung jener ersten Fuge gegen seine Schwester macht (20. April 1782):

Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — denn wenn eine Fuge nicht

[72] Kircher, Musurgia I p. 466 f. Weitzmann, Gesch. d. Klavierspiels S. 214 f.

langsam gespielet wird, so kann man das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung.

Später (im Juni 1788) arrangirte Mozart die C moll-Fuge für das Saitenquartett und schrieb „ein kurzes Adagio" als Einleitung dazu (546 K., S. XIV. 27), wahrscheinlich für van Swieten, da ihn um diese Zeit die Aufführung und Instrumentation der Händelschen Oratorien wieder in nähere Berührung mit demselben brachte. Die größere Bequemlichkeit und Deutlichkeit, welche beim Vortrag vierstimmiger Sätze in gebundener Schreibart auf diese Weise zu erreichen ist, hatte schon früher Mozart Veranlassung gegeben, auch fünf Fugen aus Bachs wohltemperirtem Klavier für Saiteninstrumente zu arrangiren (405 K.). Die Handschrift zeigt, daß dies im Jahre 1782 oder 1783 geschehen ist, wo der Verkehr mit van Swieten, der ohne Zweifel den Anstoß gab, am lebhaftesten war. Es sind offenbar mit Absicht als für diese Vortragsweise geeignet die Fugen aus dem ersten Theil der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe Nr. 2 in C moll; Nr. 7 in Es dur; Nr. 9 in E dur; Nr. 8 aus Dis dur nach D dur transponirt; Nr. 5 in D dur ausgewählt worden.

Ein interessanter Beleg für die Lust, mit welcher Mozart Händel und Bach nachzuarbeiten suchte, ist auch eine im Jahre 1782 oder 1783 angefangene aber unvollendet gebliebene Klaviersuite (399 K., S. XXII. 10). Sie beginnt nach der Regel jener Kompositionen mit einer Ouverture (C dur), welche aus zwei Sätzen besteht, einer langsamen, imitirten Einleitung und einem fugirten Allegro, welches in der Dominante schließt. Auf dasselbe folgt der hergebrachten Ordnung gemäß eine Allemande (C moll), und auf diese die Courante (Es dur), an welche sich die Sarabande (G moll) anschließt; von dieser aber hat Mozart nur sechs Takte niedergeschrieben. Die Nachbildung der älteren Meister ist sowohl in der Anlage der Sätze, als in der Behandlung des einzelnen bis auf manche Wendungen ganz unverkennbar, nur der Wechsel der Tonarten ist eine Freiheit. Man kann sie in diesem Sinn als Studien betrachten; allein die Mozartsche Eigenthümlichkeit tritt nicht minder bestimmt hervor, und namentlich die sehr schöne Courante ist ganz davon durchdrungen. Eigenthümlicher noch und freier ist die „kleine Gigue für das Klavier", welche Mozart am 17. Mai 1789 „in das Stammbuch des Hrn. Engel, kurf. sächs. Hoforganisten in Leipzig",

schrieb (574 K., S. XXII. 17), sicherlich im Andenken an Bach, dessen Motetten er dort zu seiner staunenden Bewunderung hatte kennen lernen. Die leicht bewegliche Gigue war durch Bach sowohl in strenger als freier Ausführung zu einem phantastischen, meist humoristischen Kunstwerk ausgebildet worden, so daß sie in der Suite so ziemlich die Stelle behauptet, welche das Scherzo später in der Sonate einnahm. Mozart hat die strengere Form gewählt, und das geistreiche Spiel, in welchem kontrapunktische, harmonische, rhythmische Kunst im knappsten Raum frei sich entwickelt und den Zuhörer wie den Spieler neckisch in Athem hält, macht diese kleine Komposition zu einem Meisterstück. Sie kann wohl das Bedauern erregen, daß die Suite, welche so manche fruchtbarer Entwickelung fähige Elemente enthält, von Mozart nicht ernstlich aufgenommen und weiter gebildet ist, was freilich nur von einem Künstler geschehen konnte, der nicht allein die Formen, wie sie Bach und Händel ausgebildet hatten, als fertige übernahm, sondern sie eigenthümlich fortzubilden im Stande war.

Überhaupt diente ja das Studium Bachs und Händels für Mozart nicht dazu, um Fugen machen zu lernen; daß er der kontrapunktischen Technik Herr war, beweisen schon seine früheren Kompositionen. Bewundernswerth fand er an jenen Meistern, daß ihnen die strengsten, scheinbar bis zur Starrheit abgeschlossenen Formen zur naturgemäßen Ausdrucksweise ihres innersten musikalischen Empfindens und Denkens geworden waren, daß sie den Reichthum kontrapunktischer Kombinationen nicht als ein Spiel unfruchtbarer Spekulation verbrauchten, sondern als unerschöpfliche Fundgrube genialer Produktionskraft in steter Bereitschaft hielten. Daß Mozart jene großen Männer in diesem Sinne würdigte, beweist schon sein Urtheil über Eberlin, seine Äußerung über Häßler, der nur Harmonien und Modulationen vom alten Bach auswendig gelernt habe, aber nicht im Stande sei, eine Fuge ordentlich auszuführen (Brief vom 16. Apr. 1789), beweisen am besten seine eigenen Arbeiten. Denn so wie schon in den zum Studium geschriebenen Kompositionen die Eigenthümlichkeit Mozarts unverkennbar hervortritt, so macht sich auch in seinen späteren Werken nirgend das Bestreben geltend, ebenso wie Bach und Händel zu schreiben[73]. Er dachte nicht es ihnen

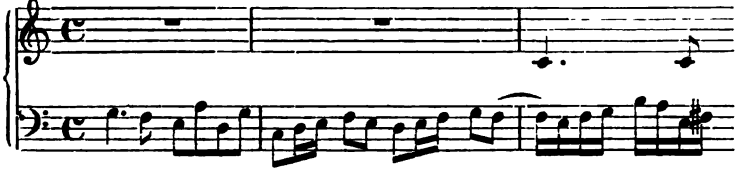
[73] Rochlitz' Angabe (A. M. Z. I S. 115 f.), Mozart habe vieles, das er aber nicht bekannt werden ließ, in Händels Manier geschrieben, ist unbegründet.

nachzumachen, sondern es ihnen gleich zu thun, aus Quellen zu schöpfen, zu welchen sie ihm den Zugang gewiesen, und was er von ihnen empfangen seiner Natur und der jedesmaligen Aufgabe gemäß zu verwenden[74]. Was in manchen Stücken seiner Kammermusik, im Schlußsatz der C dur-Symphonie, in der Ouverture zur Zauberflöte als ein wahrer Triumph erscheint, welchen die Kunst in der Durchdringung der strengsten Gesetzmäßigkeit und der freiesten Schöpferkraft zur vollkommenen Klarheit und Schönheit feiert, das ist nicht zum geringsten Theil in den Anregungen begründet, welche ihm diese Studien gewährten. Allein ihr Einfluß reicht viel weiter als in die Kompositionen strengen Stils. Die Entfaltung der polyphonen Schreibart, welche alle Werke Mozarts charakterisirt und eines seiner wesentlichsten Verdienste ist, beruht, auch in ihrer freiesten und leichtesten Anwendung, auf den Grundlagen, welche jene Meister gelegt hatten. Unverkennbar weisen auch der Reichthum und die Kühnheit der harmonischen Behandlung, welche in Mozarts Werken immer bewunderungswürdiger hervortreten, auf dieselbe Quelle zurück. In seinen früheren Werken sind harmonische Schönheiten, neue und überraschende Übergänge und Wendungen häufig genug, allein sie erscheinen als rein harmonische Kombinationen, während sie in den späteren Werken überwiegend aus der freien und geistreichen Durchführung des polyphonen Princips hervorgehen. Durch das Studium großer Muster und die gereifte Einsicht in das Wesen und die Grundgesetze der künstlerischen Darstellung gelangte die ursprüngliche erfinderische Kraft zu freiester Entfaltung. Der Einfluß jener Meister und ihrer Kunst zeigt sich auch in einer gewissen Herbigkeit, welche, durch Selbständigkeit der Stimmführung veranlaßt, von Mozart keineswegs vermieden wird. Er muthet vielmehr in dieser Hinsicht dem Zuhörer gar oft ebensoviel und mehr zu,

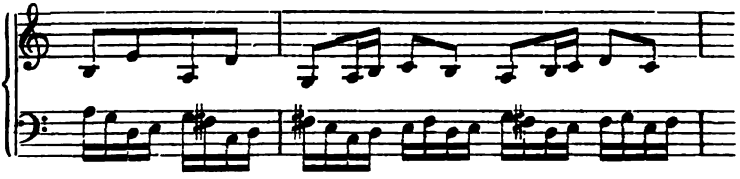
[74] In Reichardts Musik. Zeitg. I S. 200 wird bemerkt, daß Joh. Seb. Bach seine Zeit überflügelt und lange Zeit nach seinem Tode vielleicht erst in Mozart den verwandten Geist gefunden habe, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen und in die Kunstwelt von neuem einzuführen gewußt habe. Auch Zelter äußert sich dahin, daß Mozart viel näher an Seb. Bach stehe als dessen Sohn Philipp Emanuel und Joseph Haydn (Briefw. IV S. 188 f.); er erinnert sich, daß die Musik von Seb. und Eman. Bach ihm anfangs unverständlich vorkam, daß Haydn dann als einer, der den bittern Ernst jener gewissermaßen travestiert habe, getadelt worden sei, bis Mozart erschienen sei, durch den man alle drei habe erklären können (Briefw. II S. 103).

als z. B. Bach und Beethoven, auch darin dem Sophokles vergleichbar, der, von den Alten mit Recht seiner süßen Lieblichkeit wegen gepriesen, dennoch durch schroffe Strenge und herben Ernst zu erschüttern nicht verschmäht. Allerdings erscheint solche Härte bei Mozart nie als Folge einer ungelenken Sprödigkeit, sondern einer bewußten und gewollten Konsequenz; ebenso wenig wird sie als bloßes Reizmittel von ihm angewendet, vielmehr stets nur als ein Durchgang zu einer um so nachhaltigeren Befriedigung in reiner Schönheit. Weil ihm diese Lösung eines durch starke Anspannung hervorgerufenen Konflikts zu vollkommener Klarheit und Beruhigung fast ohne Ausnahme so wunderbar gelingt, ist es nicht zu verwundern, wenn jene andere Seite oft weniger beachtet wird[75].

Unter den Kompositionen in gebundener Schreibart nimmt die dreistimmige Klavierfuge in C dur (394 K., S. XX. 18) ein besonderes Interesse in Anspruch. Vorher geht eine Einleitung, welche, weil sie weiter ausgeführt ist als ein gewöhnliches Präludium, als Phantasie bezeichnet ist. Solche Vorspiele, nicht immer in freier Form (auch Toccaten genannt), pflegte man einer Fuge oder einem anderen Tonstück von geschlossener Form voranzustellen, und ihm den Charakter einer Improvisation zu geben, deren von Mozart noch mehrere vorhanden sind. Das in Rede stehende nimmt nach einer kurzen langsamen Vorbereitung eine lebhafte Bewegung an, spielt im raschen Wechsel in verschiedenen Tonarten, ohne in irgend einer sich festzusetzen, ebensowenig wird ein Motiv oder eine Figur bestimmt durchgeführt; diese unruhige treibende Bewegung hat einen schwungvollen pathetischen Charakter und erregt eine nicht geringe Spannung, während sie zugleich brillant und auch in dieser Beziehung effektvoll ist. Es schließt in der Dominante und erweist sich auch dadurch als einen nur einleitenden Satz. Im schönsten Gegensatz zu diesem hastigen Treiben steht nun die feste und ruhige, aber bewegte und durch inniges Gefühl belebte Fuge



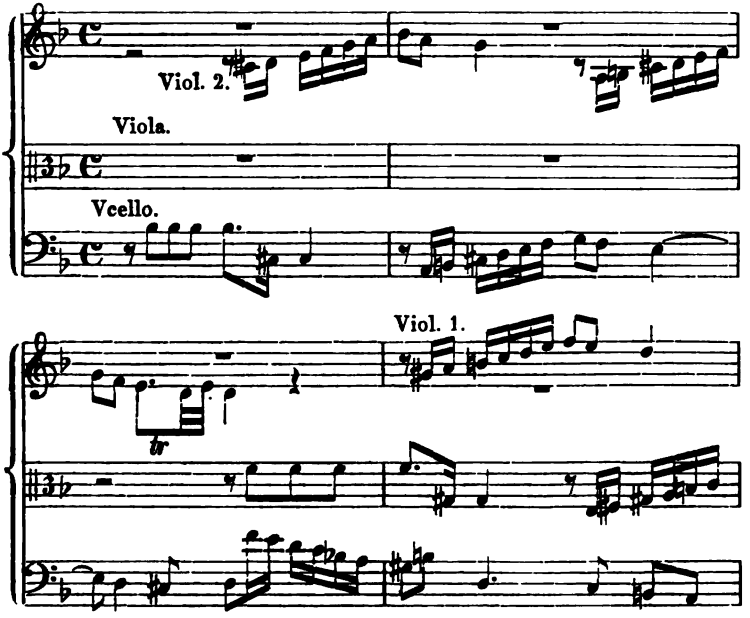
[75] Rochlitz ist im Irrthum, wenn er schon in Salzburger Kompositionen



Die beiden ersten Takte mit ihren Quartengängen kündigen zwar mehr ein brauchbares als ein individuell ausdrucksvolles Fugenthema an, allein das bewegte Motiv, was folgt, hat einen sehr eigenthümlichen Charakter besonders durch die Wechselnoten, welche den melodischen Gang hervorheben und durch rasch vorübergehende scharfe Dissonanzen einen in der Durchführung vielfach modificirten und gesteigerten Reiz gewähren. Ein weiches, fast an Wehmuth streifendes, aber immer ernst gefaßtes Gefühl — welches sich auch in dem häufigen Ausweichen in die Molltonarten ausspricht — ist in der ganzen Fuge festgehalten. Abgesehen von der interessanten technischen Ausführung wird sie durch diesen charakteristischen Ausdruck der Stimmung in dieser Form bedeutend und kann wohl als ein Beleg gelten, wie tief innerlich Mozart dieselbe aufgefaßt hat. Dazu kommt, daß diese Fuge durchaus klaviermäßig und ihrer Konzeption und Ausführung nach so ganz für dies Instrument berechnet ist, daß die Wirkung wesentlich mit darauf beruht. Beides gilt nicht in der Art von der G moll-Fuge (401 K., S. XXII. 11), welche zwar kunstvoll gearbeitet, aber weder auf die Natur des Instruments in gleicher Weise berechnet, noch im Ausdruck der Stimmung der in C dur ebenbürtig, vielmehr eine rein formelle, so zu sagen abstrakte Fuge ist. Dasselbe kann man von einer dreistimmigen Fuge in G dur sagen, von welcher Mozart 37 Takte niedergeschrieben hat (443 = Anh. 67 K.). Auch die Wirkung der C moll-Fuge (426 K., S. XIX. 7) beruht weder auf den Klangeffekten des Klaviers noch der Saiteninstrumente. Sie ist aber so groß angelegt, mit einem so strengen Ernst und einer so rücksichtslosen Strenge durchgeführt, daß die äußeren Mittel der Ausführung hier allerdings zurückstehen, wo es wesentlich auf den energischen Ausdruck des Gesetzmäßigen ankommt, das sich aber nicht als die bloße Vollziehung einer äußerlich gegebenen Norm, sondern

Mozarts Bestreben Bachs düstere Weise mit seiner jugendlichen feurigen Natur zu vereinigen sucht (A. M. Z. II S. 642 f.).

als die bewußte That eines kräftigen und konsequenten Willens erweist[76]. Ganz anders verhält es sich mit der Einleitung, welche ursprünglich für Saiteninstrumente geschrieben auch auf die eigenthümlichen Klangwirkungen derselben durchaus berechnet ist. Die harmonische Behandlung, namentlich durch die enharmonischen Verwechslungen, ist von außerordentlicher Schönheit und Tiefe, und bringt eine merkwürdige Spannung und Steigerung durch stets sich überbietende Überraschungen hervor. Bewundernswürdig ist es, wie bestimmt ihr Charakter als Einleitung zu der folgenden Fuge heraustritt, deren trotziges Wesen einerseits angedeutet wird, während im Gegensatz dazu ein ahnungsvolles Suchen und Sehnen auf eine Weise die Seele in Spannung setzt, daß der Eintritt der kategorischen Fuge eine wahre Beruhigung und zugleich den kräftigsten Aufschwung giebt. — Eine Fuge für vier Saiteninstrumente in Dmoll, von welcher die erste Durchführung in den Skizzen sich aufgezeichnet findet



(76 Anh. K.), scheint ganz auf den Charakter dieser Instrumente berechnet zu sein; ob sie einen Satz in einem Quartett

[76] Beethoven hat sich diese Fuge in Partitur geschrieben; das Autograph besitzt A. Artaria.

bilden sollte, oder auf ein selbständiges Musikstück angelegt war, ist nicht bekannt[77].

Es scheint angemessen, gleich hier noch einen Blick auf zwei Kompositionen zu werfen, welche einer viel späteren Zeit, aber derselben Richtung angehören. Dies sind die beiden „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in Fmoll[78], welche als Sonate und Phantasie für Klavier zu vier Händen gedruckt und sehr bekannt sind. Beide bestehen aus einem langsamen Satz und einem lebhaften in gebundenem Stil; die Anlage beider ist verwandt, aber nicht gleich. Das erste im Dez. 1790 beendete Stück (594 K., S. XXIV. 27[a], nur für 4 Hände herausgegeben)[79], wird durch ein ernstes Adagio eröffnet, dessen sanfter Ausdruck durch einige harmonische Herbigkeiten desselben nicht gestört wird; es hält den Charakter einer Einleitung fest. Das Allegro in Fdur, aus der imitatorischen Behandlung eines rasch bewegten Motivs gebildet, zerfällt sonatenartig in zwei Theile und leitet durch eine rasche harmonische Bewegung wieder in das Anfangsadagio über, welches auf meisterhafte Art so modificirt wird, daß es nun zu einem beruhigenden Abschluß führt. Dadurch rundet sich das Ganze vortrefflich ab; auch die Geschäftigkeit, welche das Allegro kräftig und glänzend belebt, steht zwar in einem starken Gegensatz, aber in keinem Widerspruch zu dem sanften Gefühlsausdruck des Adagio, vielmehr ergänzen sich beide aufs schönste. Größer angelegt und tiefer empfunden ist das zweite am 3. März 1791 komponirte Stück (608 K., S. X. 19). Es beginnt mit

[77] [Das Fragment (45 Takte) einer Fuge für Orchester in D dur über ein sehr einfaches Thema, welche dann von S. Sechter vollendet und mit einer Einleitung versehen wurde, ist in der neuen Ausgabe (S. XXIV. 11) veröffentlicht; dasselbe gehört nach Köchels Ansicht (291) noch der früheren Salzburger Zeit (etwa 1777) an.]

[78] Müller, der Besitzer des Kunstkabinets auf dem Stockimeisenplatz, kündigte an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 66 Anh.), es sei dort zu sehen „das prächtige dem großen Feldmarschall Laudon errichtete Mausolee. Dabei überrascht eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Hrn. Capellm. Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzet wurde, ganz angemessen ist". [„Müller" ist angenommener Name für Graf Josef von Deym.]

[79] [Mozart arbeitete nach dem Briefe vom 3. Okt. 1790 (Nott. S. 44) auf seiner Frankfurter Reise „an dem Adagio für den Uhrmacher", aber mit großer Unlust und langsam; „ja wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten." Es wurde denn auch in Frankfurt nicht fertig.]

dem Allegro, dessen erste Takte von kräftiger Bewegung als Einleitung zu einer regelmäßigen, durch schöne Führung und herrlichen Wohllaut wie durch ernste, beschauliche Stimmung bedeutenden Fuge dienen. Nachdem sie durch eine Engführung des Themas in der Umkehrung abgeschlossen ist, führt sie nach einer frappanten harmonischen Ausweichung wieder zu dem Eingangsmotiv zurück, das zu einem Andante in As dur überleitet. Als Mittelsatz, auf welchen ein wesentliches Gewicht fällt, ist es breiter angelegt und ausgeführt. Ein ausgebildetes Motiv kehrt in mannigfacher Figurirung durch verschiedene Zwischensätze verbunden mehrmals wieder und spricht eine in sich befriedigte, still verklärte Empfindung, wie sie aus der kräftigen Bewegung und sinnigen Beschaulichkeit des Allegro sich entwickelt, in reiner Anmuth aus, die durch einen leisen Hauch wehmüthiger Erinnerung gehoben wird. Aber diese glückliche Ruhe ist keine dauernde; der erste bewegte Satz tritt wieder ein, das Fugato beginnt von neuem, durch ein unruhiges Gegenthema zu lebhafter Erregung gesteigert, und bricht mit einem leidenschaftlichen Schluß ab.

Diese beiden Kompositionen bewähren von neuem, daß Mozart durch innerliche Vertiefung in das Wesen dieser Darstellungsform sie immer mehr zum freien Ausdruck seiner individuellen Natur machte und daß ihm die fruchtbare Ausbildung des strengen kontrapunktischen Stils in diesem Sinne ohne Zweifel gelungen wäre — zum unberechenbaren Gewinn für die Entwickelung der Musik, die später nach anderen Richtungen hin sich einseitig ausgebildet hat[80]. Man pflegt wohl zu bedauern, daß Mozart sein Genie und seine Arbeit in so schönen Kompositionen an eine Spieluhr verschwenden mußte[81]. Man sollte vielmehr darauf

[80] Daß Beethoven in späteren Jahren mit bewußter Einsicht dies Ziel der Durchdringung und Beseelung der kontrapunktischen Darstellungsform durch die individuelle Schöpferkraft des Künstlers als das höchste und wahre Ziel der künstlerischen Leistung verfolgte, ist bekannt; auch Schumann — in dessen künstlerischer Thätigkeit das subjektive Element so entschieden vorherrscht — suchte auf demselben Wege künstlerische Vollendung zu erreichen. Es ist Mendelssohns großes Verdienst, mit klarem Urtheil und edlem Sinn diese Aufgabe erfaßt und durch seine Leistungen seiner Zeit das Ziel vor Augen gestellt zu haben, das stets und ganz zu erreichen auch seine Kraft nicht ausreichte. [Heute würde der Verfasser wohl auf Johannes Brahms als den Künstler hingewiesen haben, welcher am entschiedensten unter den Neueren die Formen der polyphonen Schreibart mit schöpferischer Kraft zum Ausdruck einer kräftigen Individualität zu verwenden gewußt hat.]

[81] Das am 4. Mai 1791 „für eine Walze in eine kleine Orgel" komponirte

merken, wie echt künstlerisch der Mann die äußerlich gestellte Aufgabe faßte, einzig darauf bedacht, ein Kunstwerk zu schaffen, das innerhalb der gegebenen Bedingungen ein harmonisches Ganze sei.

Da Mozart durch van Swieten auch mit Gesangkompositionen Händels, Bachs und anderer Meister des Kirchenstils bekannt wurde und mit ihm den Verfall der wahren Kirchenmusik beklagte, so sollte man erwarten, daß er mit Eifer sich derselben zugewandt habe. Allein Kaiser Joseph hatte im Jahre 1783 bei der neuen Anordnung des Gottesdienstes die figurirte und Instrumentalmusik in den Kirchen Wiens untersagt; nur in der Hofkapelle und im Stephansdom konnten, wenn der Erzbischof pontificirte, musikalische Messen aufgeführt werden. Dafür wurden deutsche Gesänge für die Gemeinde eingeführt; man wollte dieselben nicht loben[82] und beklagte es, daß, um den Mißbrauch abzuschaffen, auch die gute Kirchenmusik ganz beseitigt sei[83]. Dadurch war Mozart die Möglichkeit benommen, auf diesem Gebiet mit Erfolg wirksam zu sein. Er hatte aber im Jahre 1782 zufolge eines Gelübdes eine Messe für Salzburg zu komponiren unternommen, und diese Arbeit trägt allerdings die deutlichen Spuren der Studien, welche ihn damals beschäftigten.

Von dieser Messe in Cmoll (427 K., S. XXIV. 29) ist das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz von Mozart ausgeführt; vom Credo ist der erste Satz in den Chorstimmen nebst dem Baß vollendet, die Begleitung in den wesentlichsten Punkten angedeutet; in gleicher Weise ist vom Incarnatus die Singstimme mit den obligaten Blasinstrumenten und dem Baß vollständig ausgeschrieben, die übrige Begleitung nur angedeutet. Sie unterscheidet sich durch die ganze Anlage und Behandlung wesentlich von allen früheren. Während bei jenen die Beschränkung auf ein knappes Maß und ein Zusammenziehen der einzelnen Theile zu einem größeren Ganzen vorwiegt, ist hier dagegen das Bestreben nach einer möglichst breiten Ausführung des einzelnen

Andante (616 K., S. X. 20) ist ein kleines anmuthiges Musikstück ohne Ansprüche auf tiefere Bedeutung sowohl der Ausführung als dem Ausdruck nach. [Den späteren Übertragungen für Klavier ist Mozart fremd geblieben. Köchel, handschr. Zus.]

[82] Nicolai, der über diese Reformation berichtet (Reise IV S. 550 f.), hat auch Proben mitgetheilt (Beil. X. 1. 2).

[83] Forkel, Musik. Alman. 1784 S. 187 f.

maßgebend. Daher sind die einzelnen Abschnitte des Textes als selbständige Sätze behandelt; das Gloria zerfällt in sieben vollkommen abgeschlossene Musikstücke. Dem äußeren Umfang entspricht die Ausführung, indem durchgehends eine ausgearbeitete thematische Behandlung, meistens in strenger Form, angewandt ist. Auch in den Mitteln, welche dafür verwendet werden, ist ein größerer Reichthum entfaltet; mehrere Chorsätze sind fünfstimmig, einer achtstimmig, und daneben sind vier Solostimmen in verschiedener Weise in Anspruch genommen. Das Orchester zeigt zwar die in Salzburg übliche Zusammensetzung — die Blechinstrumente sind vollständig besetzt, neben Oboen und Fagotts aber keine Flöten und Klarinetten benutzt —, allein es ist durch seine selbständige Haltung tüchtig in Anspruch genommen, einzelne Instrumente auch obligat behandelt. Es ist daher freilich keineswegs mit dem Glanz und der Mannigfaltigkeit des Kolorits ausgestattet, wie andere gleichzeitige Werke Mozarts, im ganzen herrscht eine gleichmäßige Tonfarbe; doch fehlt es nicht an eigenthümlichen Instrumentaleffekten, namentlich durch die Blasinstrumente. So sind die Posaunen, welche meistens die Singstimmen unterstützen, doch an manchen Stellen, z. B. im Kyrie und Sanctus, sehr wirksam selbständig verwandt. Hauptsächlich aber ist die Wirkung der Begleitung in die Selbständigkeit gesetzt, mit welcher sie, theils durch effektvolle Figuren, theils durch kontrapunktische Bearbeitung den Singstimmen gegenüber tritt.

Was nun bei einer genaueren Betrachtung dieser Messe am meisten auffällt ist die große Ungleichheit, welche sich nach verschiedenen Seiten hin zwischen den einzelnen Sätzen kund giebt, und dieser Komposition wesentlich den Charakter einer zum Studium unternommenen giebt. Zunächst fallen die Solosätze, besonders durch ihre bravourmäßige Behandlung, in die Augen. Diese galt damals für keineswegs unverträglich mit kirchlichem Stil, und auch ernste und strenge Meister des vorigen Jahrhunderts, auch Händel und Bach haben sie in ihren Kirchenmusiken nicht ausgeschlossen. Aber es ist auffallend, daß Mozart, der in seiner dramatischen Musik das Bravourmäßige nur dem Sänger zu Liebe anbrachte, hier jenem Geschmack nachgab. Auch zeigt das erste große Sopransolo Laudamus te, im Zuschnitt einer alten Bravourarie, wenig oder gar nichts von Mozarts Eigenthümlichkeit. Es erinnert vielmehr so auffallend an Hasse's

oder Grauns Weise, daß man wohl an einen durch van Swieten vermittelten Einfluß dieser Meister denken kann. Mehr vom Mozartschen Charakter verräth das Incarnatus est, welches von konzertirenden Blasinstrumenten begleitet ist und in deren Behandlung manche feine Züge, überhaupt einen anmuthigen Ausdruck hat; aber hier wird die Bravour noch entschiedener zur Hauptsache und überschreitet, namentlich in der 22 Takte langen Kadenz für Singstimme und Blasinstrumente alles billige Maß. Das Duett zwischen zwei Sopranen Domine Deus ist, wie das Terzett für zwei Soprane und Tenor Quoniam tu solus, in Singstimmen und Begleitung in strengerer Form geschrieben, und schon dadurch einfacher, auch im Ausdruck würdiger. Allein die Sicherheit der Form verräth doch etwas Schulmäßiges, sie scheinen der Arbeit wegen gemacht, und das frische Aufquellen, das auch weniger bedeutenden Kompositionen Mozarts eigen ist, fehlt ihnen.

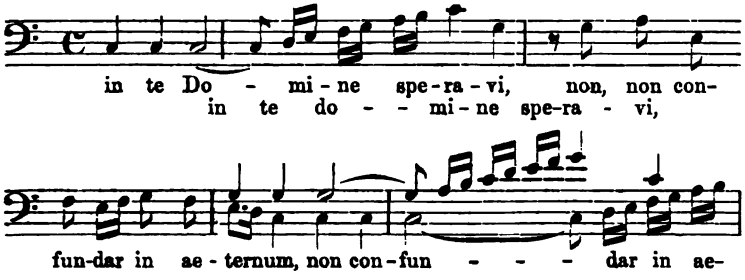
Zum Theil gilt das auch von den Chören. Der erste fünfstimmige Chorsatz des Credo stimmt seiner Anlage nach mit der Weise der früheren Messen am meisten überein. Ein lebhaftes Motiv, zwischen Saiten- und Blasinstrumente vertheilt, bildet in seiner Durchführung den Faden, an welchen die Chorsätze sich anreihen; diese sind kontrapunktischer behandelt, auch hat das Ganze einen feierlicheren Charakter als früher gewöhnlich war. Die lange Fuge Cum sancto spiritu ist vortrefflich gearbeitet und trotz der mancherlei Kunststücke sehr klar; sie wird bei allem Behagen an der Arbeit nirgends kleinlich und gekünstelt, alle Züge sind fest, bestimmt, das Ganze einfach und bedeutend. Nichts desto weniger fehlt ihr der Nerv eines individuellen Lebens, welches einzelne und selbst schwungvolle charakteristische Züge, wie z. B. der grandiose Schluß — wo die Singstimmen im Einklang das Thema gegen eine figurirte Begleitung durchsetzen — ihr nicht geben können. Eigenthümlicher belebt ist das Osanna, das hier nicht wie sonst meistens ein kurzes Fugato, sondern ein lang ausgeführter fugirter Satz ist; indessen läßt sich nicht leugnen, daß auch hier das technische Interesse an der Arbeit den Komponisten weiter geführt und länger festgehalten hat als nöthig war, so daß auch hier der Charakter der Schule nicht ganz verwischt ist[84]. Bemerkenswerth ist das vierstimmige, lang ausgeführte Benedictus wegen seiner ernsten, fast etwas

[84] Sehr kräftig und frisch ist eine vierstimmige Vokalfuge In te domine

trockenen Haltung, durch die es ſich von dem weichen und lieblichen Charakter, welcher dieſem Satz gegeben zu werden pflegt, weſentlich unterſcheidet. Sehr ſchöne Sätze ſind Kyrie, Gloria und Sanctus, in denen die tüchtige und ſichere Ausführung in meiſtens ſtrenger Form nicht das Übergewicht gegen den Gefühlsausdruck und den muſikaliſchen Gehalt gewinnt, ſondern ein ſchönes Ebenmaß bewahrt iſt, das ſich auch im äußeren Umfang bewährt. Der verſchiedene Ausdruck in den einzelnen Sätzen iſt jedesmal ſo entſprechend, ſo ernſt und bedeutend, daß man in ihnen ſchon den Begriff, welchen Mozart von wahrer Kirchenmuſik gefaßt haben mochte, klar und würdig ausgeſprochen finden darf. Die Krone dieſer Kompoſition aber bilden das fünfſtimmige Gratias und das achtſtimmige Qui tollis, die nicht allein meiſterhaft angelegt und ausgeführt und von großartigem, tief ernſtem Ausdruck, ſondern auch ganz und gar von Mozarts innerſtem Weſen und Leben ergriffen ſind. Erkennt man in dem herben und ſtrengen Ernſt, in den großen Zügen und der maſſenhaften Wirkung die großen Vorbilder, welche ihm lebendig vor der Seele ſtanden, ſo haben wir hier auch den Meiſter vor uns, den jene Muſter anregten, um ſo tiefer aus ſich ſelbſt zu ſchöpfen und die eigenſte Kraft zur höchſten Leiſtung zu ſteigern. Der geheimnisvolle Schauer des Unſichtbaren, der in den ſchönſten Sätzen des Requiem ſo tief ergreift, weht uns auch aus dieſen Chören an.

Nachdem Mozart die Meſſe einmal, unvollendet wie ſie war, in Salzburg 1783 zur Aufführung gebracht hatte, ließ er ſie, da es ihm an dringender Arbeit nicht fehlte, liegen. Als er

speravi, von welcher Mozart 34 Takte niedergeſchrieben hat (23 Anh. K.), welche in dieſe Zeit zu gehören ſcheint



[Das in die neue Ausgabe nicht aufgenommene Stück könnte ein anderer Entwurf zu der Fuge in dem Te deum (K. 141, I S. 313) ſein.]

aber im Jahre 1785 aufgefordert wurde, in dem Konzert für den Pensionsfonds (13. und 17. März, vgl. I S. 692f.) ein Oratorium aufführen zu lassen, entschloß er sich, die Sätze des Kyrie und Gloria dazu zu verwenden, welchen ohne erhebliche Veränderung der italiänische Text des Davidde penitente (479 K., S. IV. 5) untergelegt wurde. Dazu schrieb er (am 6. und 11. März) für Mlle. Cavalieri und Adamberger noch zwei neue große Arien[85]. Allerdings verlor dadurch das Ganze noch mehr an Einheit der Haltung, denn in diesen beiden Arien ist nicht allein das Orchester ganz in Mozarts späterer Weise behandelt[86], sondern sie sind in Anlage und Behandlung merklich von den übrigen Musikstücken unterschieden. Beide sind ganz in der Weise der Konzertarien jener Zeit geschrieben, denen sie im lebhaften Gefühlsausdruck und in der dankbaren Behandlung der Singstimme nichts nachgeben. Wenn sie dadurch unverkennbar mehr von dem eigentlichen Mozartschen Charakter erhalten haben — nur im Allegro der Sopranarie glaubt man noch die Graun-Hasse'schen Anklänge durchzuhören —, so ist doch auch dieser nicht zu seiner vollen Entfaltung gelangt; und für das Oratorium sind sie immer zu sehr Konzertarien. Allein damals erschien diese Vermischung der Stilarten angemessen, vielleicht mußten sogar die brillanten Solosachen die ernsteren Chorsätze beim Publikum entschuldigen.

Hierüber kann das Urtheil gegenwärtig nicht zweifelhaft sein[87].

[85] Rochlitz, A. M. Z. III S. 230, vgl. XXVII S. 447. Die Stücke der Messe sind in folgender Weise angewendet:

Davidde 1	Chor Alzai le flebili voci	— Kyrie.
2	Chor Cantiam le glorie	— Gloria.
3	Sopranarie Lungi le cure ingrate	— Laudamus (mit der Bemerkung: „Dies singt die zweite Sängerin," Mlle. Distler).
4	Chor Sii pur sempre	— Gratias.
5	Duett Sorgi o Signore	— Domine Deus.
6	Tenorarie A te fra tanti affanni	— Neu.
7	Chor Se vuoi puniscimi	— Qui tollis.
8	Sopranarie Fra l'oscure ombre	— Neu.
9	Terzett Tutte le mie speranze	— Quoniam tu solus.
10	Chor Chi in Dio sol	— Jesu Christe, cum sancto spiritu amen.

[86] [In der Tenorarie konzertiren vier Blasinstrumente — Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott — in obligater Weise mit der Singstimme.]

[87] Reichardt urtheilt im ganzen treffend über die von Hiller zu einer

Wichtig aber ist es sich zu vergegenwärtigen, daß Mozart gerade zu der Zeit, da ihn der in Wien in der Instrumental- und Opernmusik herrschende Geschmack dem ernsten und strengen Stil ganz zu entfremden drohte, durch van Swieten auf jene großen Meister hingewiesen wurde. Sie vermochten ihn tief zu ergreifen und gaben ihm einen mächtigen Impuls, sich mit erhöhtem Interesse, aus innerem Bedürfnis den ernsten Studien hinzugeben, ohne welche auch das Genie die vollendete Meisterschaft nicht erringt, und die im Verein mit seiner sich immer steigernden Produktionskraft den Werken dieser Periode ihren unvergänglichen Stempel aufgedrückt haben[88].

31.

Mozart und die Freimaurerei.

Bei der Betrachtung der Verhältnisse, welche in Wien auf Mozarts soziale und künstlerische Stellung, auf seine Ausbildung und Entwickelung von Einfluß gewesen sind, dürfen auch seine Beziehungen zum Freimaurerorden nicht außer Acht gelassen werden[1].

Es ist bekannt[2], wie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Neigung, durch geheime Verbindungen und Ordensverbrüderungen, welche sich meistens in irgend einer Weise an den Freimaurerorden anschlossen, den Fortschritt auf geistigem, sittlichem und politischem Gebiet zu fördern, in Deutschland allgemein verbreitet war und einen mächtigen Einfluß gewann, der sich vielleicht am dauerndsten in den Spuren erhalten wird, welche er auch der Litteratur jener Zeit aufgedrückt hat[3]. Wie

Kantate zusammengestellten letzten Nummern (8. 9. 10) des Oratoriums (Musik. Zeitg. I S. 368 f. vgl. 382 f.). Eine andere daraus entlehnte Kantate wird erwähnt A. M. Z. IX S. 479.

[88] Was Gerber (im alten Tonkünstlerlexikon I S. 976) äußerte: „Ein Glück für ihn, daß er noch jung unter den gefälligen und tändelnden Wienschen Musen seine Vollendung erhalten hat; es könnte ihn sonst leicht das Schicksal des großen Friedemann Bach treffen, dessen Flüge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen noch nachsetzen konnten", ist nur halbwahr, denn die tiefsten Studien hat Mozart nicht in Salzburg, sondern in Wien gemacht.

[1] Es wird für Kundige schwerlich der Bemerkung bedürfen, daß hier ein Ungeweihter spricht, der also um so mehr sich mit Vorsicht zu äußern hat.

[2] Eine Übersicht der wichtigsten hierher gehörigen Erscheinungen giebt Schlosser, Geschichte des achtzehnten Jahrh. III. 1 S. 278 f.

[3] Gervinus, Gesch. d. deutschen Nationallitt. V S. 274 f.

viel oder wie wenig es sei, was zur wahren Erziehung des Menschengeschlechtes auf diesem Wege erreicht ist, zu welchen Exzessen des Aberwitzes und Frevels auch Schwärmerei und Betrügerei die verführerischen Formen eines Geheimbundes mißbraucht haben mag: man darf darauf hinweisen, daß Fürsten — unter ihnen Friedrich der Große —, daß selbst die edelsten und größten Geister unserer Nation — Lessing, Herder, Wieland, Goethe — im Freimaurerorden ein wirksames Mittel jene höchsten Zwecke zu erreichen gesucht haben. Es genügt hier an das zu erinnern, was Goethe in seiner Gedächtnisrede auf Wieland sagt[4]:

Wenn dieser altgegründete und nach manchem Zeitwechsel oft wieder hergestellte Bund eines Zeugnisses bedürfte, so würde hier das vollkommenste bereit sein, indem ein talentreicher Mann, verständig, vorsichtig, umsichtig, erfahren, wohldenkend und mäßig, bei uns seines Gleichen zu finden glaubte, sich bei uns in einer Gesellschaft fühlte, die er, der besten gewohnt, als Vollendung seiner menschlichen und geselligen Wünsche so gern anerkannte.

Und dieser erklärte selbst[5], daß durch den „geistigen Tempelbau" des Freimaurerordens nichts anderes und würdigeres angedeutet werde als „das ernste, thätige und anhaltende Streben aller echten und redlichen Maurer, vor allen sich selbst, und dann auch soviel möglich die übrigen mit ihm verbrüderten Menschen dem Ideal der Humanität, dem was der Mensch, gleichsam als ein lebendiger Stein in der ewigen Stadt Gottes zu sein bestimmt ist, und wozu er schon in seinem rohen Naturzustand alle Anlagen hat, durch unermüdete Bearbeitung immer näher zu bringen"[6].

Sehr begreiflich ist es, daß auch in Wien, als dort das Streben nach Aufklärung und Bildung sich lebhaft regte, die Form der geheimen Gesellschaft als besonders wirksam und anziehend für diese Zwecke benutzt wurde[7].

[4] Goethe, Werke XXI S. 329.

[5] Wieland, Werke LIII S. 435.

[6] „Gutes thun, die Noth der Menschheit erleichtern, Aufklärung unter seinen Mitbrüdern bewirken, Menschenhaß vermindern, sich stets anfeuern, in allem diesen nicht müde werden, dies — dies ist die wahre Pflicht des Maurers, das Geheimnis des Ordens. Die Nebengeheimnisse sind die Ceremonien, wodurch einer äußerlich ein Freimaurer wird. Wie viel der Orden zu der jetzt herrschenden Toleranz überhaupt und besonders unter den christlichen Religionsparteien beigetragen, liegt zu klar am Tage, als daß ich nöthig hätte viel darüber zu sagen". (Keßler v. Sprengseisen) Anti-Saint-Ricaise S. 62.

[7] L. Lewis, Gesch. d. Freimaurerei in Österreich. Wien 1861.

Im Jahre 1781 bildete sich ein Verein der vorzüglichsten Köpfe Wiens unter der Leitung des edlen und geistvollen Ignaz von Born. Der Zweck dieses Vereins war, zur Beförderung der nunmehr von der Regierung begünstigten Gewissens- und Denkfreiheit zu wirken und den Aberglauben und die Schwärmerei, mithin also auch die Hauptstütze von beiden, das Mönchswesen, zu bekämpfen. Reinhold und seine Jugendfreunde, Alxinger, Blumauer, Haschka, Leon, Ratschky waren die eifrigsten Theilnehmer an diesem Bunde. Um die äußere Verbindung der durch Sinn und Herz Vereinten auf eine angemessene Weise zu unterhalten, bedienten sie sich der Formen der Maurerei. Ihre Loge führte den Namen Zur wahren Eintracht[8] und sie arbeiteten eine geraume Zeit hindurch, durch Josephs Walten mittelbar unterstützt, nach dem vorgezeichneten Plane mit vieler Thätigkeit und einem glücklichen Erfolg. Mit den Waffen der Gelehrsamkeit und Beredtsamkeit, bald im ernsten, bald im scherzenden Tone, stritten die Einträchtigen wider ihre, in diesen Kampfesweisen ihnen keineswegs gewachsenen Gegner[9].

Aus diesem Kreise, dem auch noch andere bedeutende Männer wie Sonnenfels, Retzer, Gemmingen, Gebler[10] angehörten, gingen Borns und Blumauers Satiren gegen das Mönchswesen hervor, welche damals von außerordentlicher Wirkung waren. Die von Blumauer redigirte Wiener Realzeitung war das wissenschaftliche Organ desselben, in welchem man nach Blumauers Grundsatz[11], daß das Werk der Aufklärung allmählich fortschreite und das Verlernen von Dingen, die einmal in den Kopf gehämmert sind, viel mehr Zeit erfordere als das Lernen, Aberglauben und Vorurtheile leisen Ganges, wie sie gekommen waren, wieder zu entfernen suchte. Natürlich machte man die Freimaurerei in Wien auch zur Modesache, und mancherlei Mißbrauch wurde damit getrieben.

Der Orden der Freimaurerei trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Oeffentlichkeit und Ostentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componirt und allgemein gesungen. Man trug Freimaurer-

[8] Es gab in Wien 1785 acht Logen. Die älteste Zur gekrönten Hoffnung war die, welcher Mozart angehörte; es waren in derselben viele adelige und reiche Mitglieder, man sagte ihr nach, daß dort auf glänzende Festessen gehalten werde (Briefe eines Biedermanns üb. d. Freimäurer in Wien. Münch. 1786 S. XL f.). [Mozart gehörte der Loge „Zur G. H. im Orient" seit März 1785 an, Engl, Moz. S. 7].

[9] K. L. Reinholds Leben S. 18 f.

[10] [Gebler trat 1784 dieser Loge bei, Werner, Aus dem joseph. Wien S. 157. Vgl. Nicolai's Briefe vom 2. Mai und 28. Sept. 1784, ebda.]

[11] Blumauer, Prof. Schr. I S. 69. [Blumauer gab auch das Journal für Freymaurer (1784—86) heraus.]

zeichen als joujoux an den Uhren, die Damen empfingen weiße Handschuhe von Lehrlingen und Gesellen, und mehrere Modeartikel hießen à la franc-maçon. Viele Männer ließen sich aus Neugier aufnehmen, traten in den Orden und genossen wenigstens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Absichten. Es war damals nicht unnützlich zu dieser Brüderschaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorsteher, Präsidenten, Gouverneur in ihren Schooß zu ziehen verstanden hatte. Da half dann ein Bruder dem andern; die Bruderschaft unterstützte sich überall, wer nicht dazu gehörte, fand oft Hindernisse: dies lockte viele. Wieder Andere, die ehrlicher oder beschränkter waren, suchten mit gläubigem Sinn höhere Geheimnisse und glaubten Aufschlüsse über geheime Wissenschaften, über den Stein der Weisen, über Umgang mit Geistern in dem Orden zu erhalten. — Wohlthätig waren die Freimaurer gewiß; in ihren Versammlungen wurden sehr oft Collecten für Arme und Verunglückte gemacht[12].

Am 11. Dezember 1785 erließ Kaiser Joseph — nachdem man in Bayern und anderswo in Folge der Untersuchungen gegen die Illuminaten auch die Freimaurer zu verfolgen anfing — ein Handbillet, in welchem er den Freimaurerorden, dessen Geheimnisse ihm ebenso unbewußt seien als er die Gaukeleien desselben zu erfahren jemals vorwitzig gewesen sei, unter der Bedingung gewisser Reformen anerkannte und unter den Schutz des Staats stellte[13]. Dieser Erlaß, der von einigen als ein Beweis der höchsten Weisheit und Huld gepriesen, von andern als das Verderben der echten Maurerei beklagt wurde, gab zu heftigen Streitigkeiten Veranlassung, mehr noch die Ausführung desselben, namentlich die vom Kaiser befohlene Verschmelzung der acht bestehenden Logen zu drei. Born, der die Reform mißbilligte und, früher allgemein verehrt, mancherlei persönliche Angriffe zu erdulden hatte — eine unangenehme Begegnung mit Jos. Kratter, das sogenannte Freimaurerautodafé, rief eine ganze Reihe gehässiger Flugschriften hervor — zog sich 1786 von der Loge ganz zurück[14]. Dies war ein empfindlicher Verlust für die geistige Wirksamkeit der Loge, andere folgten seinem Beispiel, auch hatte der Orden bei der öffentlichen Anerkennung

[12] Car. Pichler, Denkw. I S. 105 f. [Vgl. Geblers Brief vom 16. Febr. 1785 und Nicolai's Antwort vom 6. März, Werner S. 124. 126.]

[13] Wien. Ztg. 1785 Nr. 102.

[14] Vgl. Voigt an Hufeland (Aus Weimars Glanzzeit S. 46 f.). Baggesens Briefw. I S. 304. [Auch Gebler spricht in seinem letzten Briefe an Nicolai (17. Apr. 1786) die Absicht aus, sich zurückzuziehen.]

auch stets wachsende Angriffe und Verdächtigungen zu ertragen, die später zu offenkundiger Mißgunst gegen denselben führten. Nicht wenige Standhafte aber hielten aus, wie der schon (I S. 841) genannte Loibl, welcher der Loge seine Wohnung für die Sitzungen einräumte. Die Tochter desselben erinnert sich noch, wie der Vater sich stundenlang, mit einem Talar angethan, bei brennenden Kerzen, vor einem Crucifix in der Bibel lesend auf die Sitzungen vorbereitete, in denen die Kinder durchs Schlüsselloch mit Erstaunen die Herren um den Tisch sitzen und mit ernstem Gesichte Reden halten sahen. Mozart gehörte ebenfalls zu diesen Eifrigen und hat bis zu seinem Tode sich an der Loge betheiligt; ja, er hatte sogar den Gedanken gefaßt, eine eigene geheime Gesellschaft „die Grotte" zu stiften und deren Statuten entworfen [15].

Der Gedanke, durch den Freimaurerorden in seinem Fortkommen gefördert zu werden, hat Mozart schwerlich zum Eintritte bewogen, dergleichen Berechnungen lagen nicht in seinem Charakter, auch spricht der Erfolg nicht dafür; ihm hat diese Verbindung nichts genützt [16]. Bei dem Ansehen, in welchem der Orden stand, als Mozart nach Wien kam, da die bedeutendsten, gebildetsten Männer, denen er in der besten Gesellschaft überall begegnete, demselben angehörten, ist es nicht zu verwundern, wenn auch Mozart sich demselben zuwandte; schon das Bedürfnis einer ernsteren, tiefer gehenden geistigen Unterhaltung konnte ihn dorthin führen. Allein auch andere in Mozarts Natur tief begründete Züge sind mit dem, was der Orden als seine Hauptaufgabe bezeichnete, so sehr verwandt, daß sie wohl erklären, wie Mozart sich dieser Gesellschaft mit vollem Ernst anschloß. Vor allem seine echte Humanität, sein warmes Mitgefühl für menschliche Leiden und Freuden, sein herzliches Bedürfnis zu helfen

[15] Die Wittwe Mozarts, welche den Aufsatz Mozarts über diese Ordensverbindung an Härtel mittheilte (27. Nov. 1799; 21. Juli 1800 [vgl. Nottebohm, Mozart S. 131. 133]), gab an, daß Stadler, mit dem Mozart alles besprochen habe, nähere Auskunft geben könne, sich aber bei den dermaligen Umständen einzugestehen scheue, daß er darum gewußt habe. Wenn es gleich kein gutes Zeugnis für Mozarts Menschenkenntnis ablegt, daß er diesen Menschen zum Vertrauten wählte, so erklärt doch das gemeinsame Interesse für Ordensangelegenheiten in etwas die außerordentliche Nachsicht Mozarts gegen denselben (I S. 843).

[16] [Gegen die abweichende Auffassung des Abbé Goschler, Mozart d'après de nouveaux documents (Paris 1866) vgl. Wilder, Mozart S. 209].

und wohlzuthun, das bei ihm zur Schwäche werden konnte, ganz besonders aber ein bei ihm in eigenthümlicher Weise hervortretender lebhafter Sinn für Freundschaft. Wie schon im Knabenalter schöne, rührende Züge einer enthusiastischen Hingebung und Anhänglichkeit — an den jungen Hagenauer (I S. 54), an Pater Johannes in Seeon (I S. 64), an Thomas Linley (I S. 132) — hervortreten, so äußert sich in späteren Jahren eine tief gemüthliche, liebende Freundschaft — ich erinnere an Bullinger (I S. 378), an Barisani (I S. 839 f.), Gottfried von Jacquin (II S. 53 f.), Graf Hatzfeld (I S. 823) — in mannigfacher Weise, und wir finden daß die, welche mit Mozart verkehrten, gerade den treuen Freund in ihm lebhaft anerkennen. Ein Orden, der die Verbrüderung seiner Mitglieder als Aufgabe verfolgte, mußte starke Anziehungskraft auf ihn üben, um so mehr als das ihm, wie jeder bedeutenden Natur, eigene lebhafte Unabhängigkeitsgefühl, das den Menschen nach seinem wahren Werth geschätzt wissen wollte, in der Gleichstellung aller Ordensbrüder innerhalb des Ordens Befriedigung fand. Auch die polemische Stellung, welche derselbe gegen das Pfaffen- und Mönchswesen damals einnahm, konnte ihn eher anziehen als abstoßen. Denn wiewohl streng katholisch erzogen, hatte er doch eine entschiedene Abneigung gegen solches Unwesen schon von seinem Vater überkommen. der seiner Tochter schrieb (14. Okt. 1785):

Da sieht man was Eure Betschwesterei für ein abscheulicher Unterschied vom wahren Christenthum ist. Es ist doch immer gut, wenn man die Weiberklöster aufhebt. Es ist weder wahrer Beruf, weder übernatürlicher Zug, geistlicher wahrer Eifer, noch echte Schule der wahren Andacht und Abtödtung der Leidenschaften darinnen, sondern nichts als Zwang, Gleisnerey, Verstellung, Scheinheiligkeit und unendlich viel Kinderey und am Ende versteckte Bosheit.

Können wir uns Mozarts Anhänglichkeit an den Freimaurerorden erklären, so läßt sich auch ein Einfluß desselben auf seine Bildung mit Bestimmtheit annehmen. Wie tüchtig und sorgfältig auch die häusliche Erziehung den festen Grund zu allem legte, was in Mozart sich entwickelt hat, so konnten doch die beschränkten Verhältnisse in Salzburg eine freie vielseitige Ausbildung nicht gewähren, und die Reisen, der vorübergehende Aufenthalt in großen Städten, boten zwar vielfache, nie ungenutzt gebliebene Anregung, aber keine nachhaltige Einwirkung. Ernstes Streben nach einer auf geistiger und sittlicher Bildung beruhen-

den Freiheit wurde zu jener Zeit in Wien wesentlich durch die Freimaurer vertreten, und in einen Kreis von Männern einzutreten, welche in zusammenhängender Thätigkeit die höchsten Probleme theoretisch und praktisch zu lösen beflissen waren, konnte auf ihn nur günstig wirken. Wie weit auch das Geheimnisvolle und Symbolische des Ordens ihn anzog und auf seine Phantasie wirkte, mag dahin gestellt bleiben; bei einer künstlerisch leicht erregbaren Natur ist auch ein solcher Einfluß wohl denkbar.

Daß es Mozart mit seiner Maurerei voller Ernst war, beweist am besten, daß er sich bemühte, und mit Erfolg bemühte, auch seinen Vater zum Eintritt in den Orden zu bewegen. Der bereits (S. 13 f.) mitgetheilte Brief, in welchem er angesichts des nahen Todes zu ihm über die wahre Bedeutung, welche der Tod für den Maurer habe, redet, ist ein würdiges Zeugnis seines Ernstes. Das hat auch seine Loge in einer auf ihn gehaltenen Trauerrede bekannt[17], aus welcher die ihn unmittelbar angehenden Worte hier angeführt werden mögen.

Dem ewigen Baumeister der Welt gefiel es eines unserer geliebtesten, unserer verdienstvollsten Glieder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? wer schätzte ihn nicht? wer liebte ihn nicht, unseren würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unseres Maurertempels. — Wer von uns, meine Brüder, hätte ihm damals den Faden seines Lebens so kurz zugemessen? Wer von uns hätte gedacht, daß wir nach drei Wochen um ihn trauern würden? — Es ist wahr, es ist das traurige Loos der Menschheit, mitten im Keimen die oft schon ganz ausgezeichnete Lebensbahn verlassen zu müssen; Könige sterben mitten in ihren Planen, die sie unausgeführt der Nachwelt überlassen; Künstler sterben, nachdem sie die ihnen verliehene Lebensfrist anwandten, die Vervollkommnung ihrer Kunst auf den höchsten Grad zu bringen — allgemeine Bewunderung folgt ihnen in ihr Grab, ganze Staaten bedauern sie, und das allgemeine Loos dieser großen Männer ist — vergessen zu werden von ihren Bewunderern. Nicht so wir, meine Brüder! Mozarts früher Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust — seine Talente, die er schon im frühesten Knabenalter äußerte, machten ihn schon dazumal zum seltensten Phänomen seines Zeitalters — halb Europa schätzte ihn — die Großen nannten ihn ihren Liebling und wir

[17] Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen bey einer Meisteraufnahme in der sehr ehrw. St. Joh. ▭ zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bbr. H.....r. Wien, gedruckt beym Br. Ignaz Alberti 1792. 8.

nannten ihn — Bruder. So sehr es aber die Billigkeit erfordert, seine Fähigkeiten für die Kunst in unser Gedächtniß zurückzurufen, ebensowenig müssen wir vergessen ein gerechtes Opfer seinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen hunderte glücklich zu machen.

Und in dem der Rede angehängten Gedicht heißt es:

Er war im Leben gut und mild und bieder,
ein Maurer nach Verstand und Sinn;
der Tonkunst Liebling! — denn er schuf uns wieder
zu höheren Empfindungen.
Getrennt ist nun das Band! ihn soll begleiten
der Maurersegen, froh und kühn —
denn unsere Bruderliebe soll ihn leiten
auch in das Land der Harmonien:
Die wir im Stillen folgten seinen Schritten,
zu suchen, die das Schicksal schlug,
wo er so oft in armer Wittwen Hütten
die ungezählte Gabe trug;
Wo er sein Glück auf Waisen-Segen baute,
das Kleid der nackten Armuth gab,
und Gottes Lohn dafür sich anvertraute,
der ihn begleitet bis ans Grab;
Der, eingewiegt durch die Sirenenlieder
der Schmeicheley, sich konnte freun
des frohen Blickes seiner armen Brüder,
und nicht vergaß ein Mensch zu seyn.

Der Verbindung mit dem Freimaurerorden verdankte Mozart auch als Komponist mancherlei Impulse. Wir werden später sehen, wie die Zauberflöte wesentlich durch die Freimaurerei bedingt worden ist. Hier sollen nur die Kompositionen erwähnt werden, welche Mozart für bestimmte Festlichkeiten in der Loge verfaßte; sie sind natürlich nur für Männerstimmen geschrieben und verrathen auch sonst, daß er sich an gewisse Bedingungen binden mußte.

Einfache Lieder von sanftem gefälligem Charakter im Ton edlerer Gesellschaftslieder sind die am 26. März 1785 komponirte Gesellenreise (468 K., S. VII. 18)[18], und zwei zur Eröffnung

[18] [Die Bezeichnung „Gesellenweise" in dem Abdruck des Briefs der Wittwe

und zum Schluß einer Loge — wie der Text lehrt, zur feierlichen Eröffnung der Loge zur neugekrönten Hoffnung nach Josephs Dekret $57 \overset{14}{\times} 86$, bei der die Brüder Sch—g und Mozart betheiligt waren[19] — komponirte Gesänge (483. 484 K., S. VII. 23. 24). Alle drei haben Orgelbegleitung. Die beiden letzten schließen mit einem Chor für zwei Tenor- und eine Baßstimme. Ähnliche dreistimmige Chöre sind auch in anderen Freimaurerkantaten angewendet worden, leicht und populär, um von Dilettanten gesungen zu werden. Dagegen setzen die Tenorpartien einen gebildeten Sänger vorraus, der ebenfalls Mitglied der Loge war, Adamberger.

Vermuthlich war eine von Mozart unvollendet gelassene Kantate (429 K., S. XXIV. $36^{a}/_{b}$) ebenfalls für einen maurerischen Zweck bestimmt. Der erste Chor, „Dir Seele des Weltalls, Sonne, sei heute das erste der festlichen Lieder geweiht", für zwei Tenor- und eine Baßstimme mit Begleitung des Quartetts, 1 Flöte, 1 Klarinette, 2 Oboen und 2 Hörner, in den Singstimmen mit beziffertem Baß, ist vollständig niedergeschrieben und die Begleitung in Mozarts gewöhnlicher Weise skizzirt, ebenso die darauffolgende lang ausgesponnene Tenorarie „Dir danken wir die Freude". Von einem daran sich anschließenden zweiten Duett für Tenorstimmen sind aber nur 17 Takte niedergeschrieben. Der dreistimmige Männerchor, die ausschließlichen Tenorsoli und die eigenthümliche Beschränkung des Orchesters machen eine freimaurerische Bestimmung wahrscheinlich, welcher der Charakter der Musik sehr wohl entspricht; über die Symbolik des Textes erlaube ich mir kein Urtheil. Der erste Chor ist schön, schwungvoll und feierlich[20].

Von den beiden sicher hierher gehörigen Kantaten ist die Maurerfreude (471 K., S. IV. 2) am 20. April 1785 kurz

bei Nottebohm S. 123 ist unrichtig, da das Original des Briefes deutlich Gesellenreise sagt. So steht auch auf Mozarts Autograph, welches der Herausgeber bei dem Besitzer Herrn Geheimrath Schöne in Berlin einsehen konnte.]

[19] Lewis, Gesch. d. Freim. in Österreich S. 162.

[20] Im Mozarteum in Salzburg findet sich eine vollständige Partitur des ersten Chors und eines Theils der ersten Arie, aus Mozarts des Sohnes Nachlaß von seiner Hand geschrieben. Der Chor ist aber vierstimmig, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, bearbeitet, die Blasinstrumente sind auf 2 Oboen und 2 Hörner beschränkt; gewiß eine später gemachte Umarbeitung. [In der neuen

vor der Abreise des Vaters komponirt, in dessen Gegenwart sie noch aufgeführt wurde. Die Loge gab ein Freudenfest zu Ehren Borns, dem wegen der Erfindung einer neuen Amalgamationsmethode eine glänzende Anerkennung durch den Kaiser zu Theil geworden war[21]. Nachher wurde die von Petran gedichtete Kantate in Partitur, schön ausgestattet, mit einem von Mansfeld gestochenen Titelblatt, auf welchem „die Weisheit und die Tugend", wie es im Text heißt, „an ihren Jünger hold sich wenden", zum Besten der Armen veröffentlicht[22]. Den Hauptbestandtheil derselben bildet ein langes, in freier Form ausgeführtes Tenorsolo für Adamberger, dessen erster größerer Theil nach Art des Allegros einer Konzertarie gegliedert ist, aber nichts von italiänischer Form an sich trägt, sondern in der aus Mozarts echt deutschen Werken bekannten Weise eine innige, treue Empfindung mit Würde ausspricht. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks steigert sich in einem Recitativ, das dann zu einem ernsten und schwungvollen Liede von zwei Strophen überleitet, dessen Schlußworte vom Chor wiederholt werden. In der Begleitung dieser Kantate ist außer dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern noch eine Klarinette verwendet, welche mit einiger Vorliebe behandelt ist — auch die tiefen Töne sind in der von Mozart oft gebrauchten Triolenfigur benutzt —; Stadler war wohl dabei thätig[23].

Die zweite „kleine Freimaurerkantate" (623 K., S. IV. 3), deren Text Schikaneder verfaßt hat[24], wurde am 15. Nov. 1791 komponirt und wenig Tage darauf von Mozart bei der Einweihung eines neuen Maurertempels aufgeführt; es ist die letzte Arbeit, welche er vollendet hat. Sie hat in ihrer Anlage etwas

Ausgabe sind beide Bearbeitungen nach Abschriften im Mozarteum gedruckt. Die erste Bearbeitung hat Klavierbegleitung; in beiden ist die Tenorarie für Sopran geschrieben. Der Rev. Bericht giebt keine näheren Nachweisungen. Die Beschreibung oben im Texte beruht auf den Zeugnissen Nissens (Anh. S. 18) und André's (Handschr. Verz. *f.*), welcher das Autograph besaß].

[21] Wien. Ztg. 1785 Nr. 32.

[22] Lewis, Gesch. d. Freim. in Österreich S. 119 f.

[23] In der Bibliothek des Konservatoriums in München findet sich eine geschriebene Partitur dieser Kantate, in welcher nicht allein der ursprüngliche Text, „Sehen, wie dem starren Forscherauge", zu einem anderen, „Sehen jenes Irrthums Nacht verschwinden" für den Gebrauch in der Kirche umgearbeitet, sondern auch der Schlußchor vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß eingerichtet und durch Trompeten und Pauken verstärkt ist.

[24] Lewis, a. a. O. S. 39.

mehr Abwechslung; denn auf einen kurzen von kleinen Soli unterbrochenen Chor folgt ein Recitativ und eine Arie für Tenor, an die ein Recitativ sich anschließt, in welches Tenor und Baß sich theilen; auf dieses folgt ein Duett, nach welchem der erste Chor wiederholt wird. Sie ist sehr gefällig und populär gehalten und steht der eben erwähnten rücksichtlich der Tiefe und Energie des Ausdrucks nach[25].

Zwar nicht unmittelbar in Verbindung mit der Maurerei steht die im Juli 1791 komponirte Kantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt (619 K., S. VII. 40), aber sie ist von Mozart offenbar als ein Ausdruck der Gesinnungen und Anschauungen aufgefaßt, welche die Freimaurerei zu verwirklichen strebt[26].

Frz. Hein. Ziegenhagen, ein wohlhabender Kaufmann in Hamburg, fühlte sich, angeregt durch das Studium der Encyklopädisten, namentlich Rousseau's, berufen, bei den verschiedenen Versuchen, welche man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts machte, die Pädagogik zu reformiren, auch mit Hand anzulegen und energischer und unumwundener als man es sonst wohl wagte, die Erziehung zur einfältigen nackten Natur zurückzuführen. Er veröffentlichte aus allgemeiner Menschenliebe und väterlicher Zärtlichkeit, wie er sagt, eine ausführliche Schrift[27], in der er theils durch eine Kritik der biblischen Tradition nach-

[25] Wien. Zeitg. 25. Jan. 1792 Nr. 7 S. 217: „Verehrung und Dankbarkeit gegen den verewigten Mozart veranlaßten eine Gesellschaft Menschenfreunde, die Herausgabe eines Werkes dieses großen Künstlers zum Vortheil seiner hülfsbedürftigen Wittwe und Waisen anzukündigen, eines Werkes, das man billig seinen Schwanengesang nennen kann, das er mit der ihm eigenen Kunst bearbeitet, und dessen Ausführung er zwei Tage vor seiner letzten Krankheit im Kreise seiner Freunde selbst dirigirt hat. Es ist die Kantate auf die Einweihung einer Freimaurerloge in Wien, deren Worte die Arbeit eines Mitgliedes derselben sind". Die Partitur mit dem Originaltext erschien in Wien unter dem Titel: „Mozarts letztes Meisterstück, eine Cantate, gegeben vor seinem Tode im Kreise vertrauter Freunde". Angehängt ist der Kantate ein Lied zum Schluß der ▭, „Laßt uns mit verschlungnen Händen", das allenfalls von Mozart sein könnte (S. IV. Anh.). Mit verändertem Text erschien später die Kantate unter dem Titel Das Lob der Freundschaft.

[26] Die Veranlassung zu dieser Komposition ist, nachdem sie A. M. Z. I S. 745 kurz angedeutet war, ausführlich berichtet von G. Weber (Cäcilia XVIII S. 210 f.). [Der Rev. Ber. zu S. VII. 40 giebt nach A. Dörffels Angaben aus dem Autograph eine Erweiterung des eingeschobenen Allegrosatzes, welche Mozart verworfen hat. Vgl. über die Kantate noch Chrysander, A. M. Z. 1877 S. 163.]

[27] Dies Buch von 633 Seiten führt den Titel: Lehre vom richtigen

zuweisen suchte, daß die bisherigen Religionen einer gründlichen Aufklärung nicht genügen könnten, theils die wahre naturgemäße Erziehung und Ausbildung des Menschen theoretisch-praktisch begründete. Denn er hoffte dadurch alles Ernstes, „theils weise Fürsten und aufgeklärte Universitäten zur Einführung der Verhältnislehre zu bewegen, welche unverkennbare Vorzüge vor den gewöhnlichen Religionen behaupte, theils die Bekanntschaft solcher Eltern zu machen, welche ihre Kinder zur Landwirthschaft und zu einem kolonistischen Zirkel bestimmen möchten, wie er ihn seinen Ansichten gemäß in der Nähe von Straßburg zu errichten wünschte". Um das Buch in jeder Weise zu empfehlen, ließ er sich von Chodowiecki acht zierliche Kupfer stechen und bat Mozart, ein Lied zu komponiren, wie es in den Versammlungshäusern seiner Kolonie unter Begleitung von Instrumentalmusik gesungen werden sollte. Den eigentlichen Inhalt des kuriosen oder vielmehr wahnwitzigen Buchs hat Mozart gewiß nicht kerfahren. Ziegenhagen wird ihm nur mit allgemeinen Andeutungen über seine weltverbesserischen Pläne, mit denen er es, wie es scheint, ganz ehrlich meinte, seinen Hymnus zugeschickt haben. Dieser nun drückt in emphatischer Weise das Streben nach Wahrheit, Verbrüderung, Menschenbeglückung aus, welche das letzte Ziel der Freimaurerei war, und Mozart konnte das um so eher im Sinne der letzten auffassen, als manche Freimaurerlieder von ganz ähnlichem Schlage sind. Denn allerdings ist ohne eine feste Überzeugung von dem inneren Gehalt und Werth solcher Phrasen, wie gleich zu Anfang

Die ihr des unermeslichen Weltalls Schöpfer ehrt —
Jehovah nennt ihn oder Gott, Tien ihn oder Brama —
hört! — Worte aus der Posaune des Allherrschers!
laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall;
hört, Menschen! sie auch ihr!
Liebt mich in meinen Werken!
Liebt Ordnung, Ebenmaaß und Einklang!
Liebt euch! euch selbst und eure Brüder!

Verhältnisse zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewürkende allgemeine Menschenbeglückung herausgegeben von F. H. Ziegenhagen. Hamburg 1792. 8. Mozarts Komposition ist auf vier Blättern in Typendruck angehängt. Es erschien auch mit einem neuen Titel Physidicaeologia ohne Namen des Verfassers 1794. — Ziegenhagen war 1753 in Straßburg geboren, kam später in seinen Verhältnissen zurück und machte 1806 im Steinthale bei Straßburg seinem Leben ein Ende.

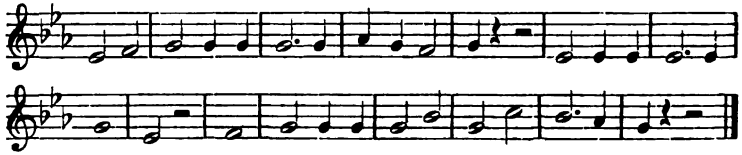
Körperkraft und Schönheit sey eure Zierd',
Verstandeshelle euer Adel!
Reicht euch gleichseit'ger Liebe Sich'rungshand[28],
die nur ein Wahn, nie Wahrheit euch so lang' entzog!

schwer begreiflich, wie kahle abstrakte Allgemeinheiten Mozart zu einer so tief empfundenen und ernsten Komposition anregen konnten, als diese Kantate ist. Freilich gehörte auch eine nicht minder außerordentliche künstlerische Begabung und Bildung dazu, um aus so nicht allein unpoetischen, sondern ganz formlosen Worten ein abgerundetes Kunstwerk zu machen. Das ist diese Kantate, wenn sie auch in der Anlage freier ist als gewöhnlich die Arien, und namentlich dem recitirenden Element großen Spielraum läßt, wie der rhetorisch docirende Text das mit sich bringt. Die Vereinigung dieser für den Verstand nöthigen deklamatorischen Accentuation mit dem vollen Ausdruck des warmen Gefühls und das Begreifen beider unter ganz bestimmte musikalische Formen ist an dieser Komposition sehr merkwürdig und tritt vielleicht um so deutlicher hervor, je fremder für unsere Vorstellung die ganze Aufgabe ist. Dazu scheint Mozarts in der Maurerei wurzelnde Anschauungsweise wesentlich mitgewirkt zu haben. An einen specifisch freimaurerischen Charakter oder Stil der Musik wird niemand denken wollen, allein in den schönsten Sätzen dieser Art, auch in der Zauberflöte, spricht sich etwas vom Wesen des Charakters, der sittlichen Überzeugung aus — ich möchte sagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht mißverstanden werden könnte —, das der Musik fremd zu sein scheint, selten in ihren Äußerungen hervortritt, aber z. B. auch bei Beethoven sich mitunter mit großer Energie geltend macht. Wie sollte auch irgend etwas, das dem innersten Wesen des Menschen angehört, absolut von einer Kunst ausgeschlossen sein, die, wenn irgend eine aus dem innersten Wesen des Menschen hervorgeht, wenn es gleich so wie es an und für sich ist, durch dieselbe nicht dargestellt werden kann?

Eine Komposition von wunderbarer Schönheit und höchst eigenthümlichem Charakter ist die im Juli 1785 komponirte „Maurerische Trauermusik bei dem Todesfalle der Br. Br. Meklenburg und Esterhazy" für Orchester (477 K., S. X. 12).

[28] [Statt dieses Unsinns heißt es bei Mozart: „Reicht euch der ewgen Freundschaft Bruderhand."]

Schon die Zusammenstellung der Instrumente ist ungewöhnlich; außer den Saiteninstrumenten sind 2 Oboen, 1 Klarinette — auch hier nur eine —, 3 Bassethörner, 1 Horn in Es, 1 Horn in C und Kontrafagott angewendet[29]. Namentlich sind die tiefen Klänge der Blasinstrumente für den Ausdruck des Feierlichen und Ernsten herrlich benutzt. Nach wenigen einleitenden Akkorden derselben treten die Saiteninstrumente hinzu, und zwar behauptet die erste Violine durch das ganze Stück denselben Charakter, daß sie den Blasinstrumenten gegenüber in freien Figuren rhapsodisch sich ergeht und deren fester, tröstend mahnender Weise gegenüber die rührende Klage des tiefsten Schmerzes in verschiedenartigen Nüancen ausspricht. Dies tritt am bedeutsamsten hervor, als nach der Einleitung ein Cantus firmus beginnt[30],

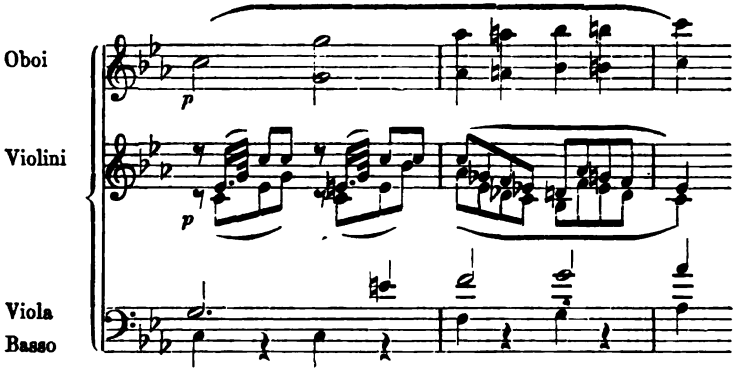


anfangs von den Oboen und der Klarinette leise, vom sechsten Takt an von allen Blasinstrumenten mächtig vorgetragen. Dem entsprechend umspielen ihn anfangs die Geigen mit anmuthigen Figuren, welche sanften Schmerz ausdrücken, der sich dann aber mit immer gesteigerter Leidenschaftlichkeit gegen die ernste Mahnung empört. Indem dieser Sturm sich zu beschwichtigen be-

[29] Die Anwendung von drei Bassethörnern, welche schon bei den Vokalterzetten als Begleitung vorkamen (S. 57), und die auch in einem Adagio für 2 Klarinetten und 3 Bassethörner (411 K., S. X. 16) sich wiederholt, wird wohl in zufälligen Umständen mit begründet sein. Unter den Entwürfen finden sich noch Anfänge eines Adagio und Allegro für dieselben Instrumente (93. 95 Anh. K.). [Das Kontrafagott und zwei Bassethörner sind in dem obigen Stücke von Mozart später hinzugeschrieben. S. den Rev. Ber.]

[30] Daß diese Melodie eine gegebene war und ihre bestimmte Bedeutung hatte, geht auch daraus hervor, daß Mozart sich dieselbe auf einem Nebenblatt flüchtig notirt hat, um sich bei der Ausführung nicht zu irren. Nach einer Mittheilung meines Kollegen Heimsoeth geben die ersten sechs Takte den ersten Psalmton mit der ersten Differenz (nach dem Kölner Antiphonar) wieder; was folgt ist höchst wahrscheinlich eine lokale Kompilation mehrerer Psalmtöne für den bei Begräbnissen allgemein angewendeten Bußpsalm Miserere mei deus, wie deren an verschiedenen Orten verschiedene im Gebrauch sind. Die Melodie des ersten Gliedes findet sich unter römischen Differenzen vom Anfang des sechsten Psalmtons, die Melodie des zweiten kommt im siebenten Ton vor.

ginnt, werden wir zu den einleitenden Motiven zurückgeführt, die aber jetzt großartig geſteigert zugleich den Schluß vorbereiten, der zuletzt noch durch eine eigenthümlich kühne harmoniſche Wendung von tief ſchmerzlichem Ausdruck



herbeigeführt wird. Vergleicht man die kontrapunktiſche Behandlung dieſes Cantus firmus mit ähnlichen Arbeiten früherer Zeit, wie in der Betulia liberata[31], ſo ſieht man, wie mit der techniſchen Meiſterſchaft auch die Tiefe der Empfindung und die Freiheit im Ausdruck derſelben ſich entwickelt hat; ähnliches finden wir in der Zauberflöte und im Requiem. Mozart hat nichts geſchrieben, das durch techniſche Behandlung und vollkommene Klangwirkung ſchöner, durch ernſtes Gefühl und pſychologiſche Wahrheit tiefer wirkte, als dieſes kurze Adagio. Es iſt der muſikaliſche Ausdruck derſelben männlich gefaßten Geſinnung, die dem Tode gegenüber dem Schmerz ſein Recht läßt, ohne ſich durch ihn beugen oder blenden zu laſſen, wie Mozart ſie in jenem Briefe an ſeinen Vater (S. 13f.) ausſpricht.

32.

Mozarts künſtleriſches Schaffen.

Wer ſich vergegenwärtigt, wie Mozart in Wien, durch Beſchäftigungen und Zerſtreuungen verſchiedenſter Art lebhaft in Anſpruch genommen, ein im ganzen unruhiges Leben führte, der

[31] I S. 222 f., vgl. auch S. 308 f. 312 f.

muß sich ebensosehr über die große Zahl seiner Kompositionen als über den allen eigenthümlichen Charakter der Reife und Vollendung verwundern. Das Erstaunen mehrt sich, wenn man sieht, wie jede Veranlassung ihn nicht allein bereit findet, zu zeigen, daß er, wie Goethe es vom Künstler verlangt, die Musik kommandirt, sondern sein Innerstes zu erschließen, sein Bestes herzugeben, so daß der äußere Impuls nur als der rechte Moment künstlerischer Weihe erscheint. Dazu vernehmen wir nun noch, daß Mozart ungern schrieb und damit gewöhnlich so lange wartete, bis der letzte Augenblick ihn drängte. Gelegentlich wurde es dann zu spät, um zur rechten Zeit fertig zu sein, wie mit der Sonate für die Strinasacchi (S. 30), er behielt nur soviel Zeit, ohne Partitur die Stimmen aufzuschreiben (II S. 8. 65), oder dem Kopisten war es kaum möglich, seine Arbeit zu beendigen (I S. 819. II S. 18 f.); man darf nur sein thematisches Verzeichnis durchsehen, um sich zu überzeugen, daß die meisten Kompositionen so kurz als möglich vor dem bestimmten Termin niedergeschrieben sind. Der Vater, der als ein ordentlicher Mann vor allen Dingen auf gehörige Eintheilung der Zeit hielt, erkannte darin einen Fehler, auf welchen er seinen Sohn oft aufmerksam machte. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", schreibt er ihm (11. Dec. 1777), „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben". Auch als Wolfgang in München am Idomeneo arbeitet, hält er für nöthig, ihn zu ermahnen, „nichts auf die lange Bank zu schieben" (18. Nov. 1781). Nachdem er sich bei seiner Anwesenheit in Wien überzeugt hatte, daß sein Sohn sich in dieser Beziehung nicht geändert habe, äußert er auf dessen Mittheilung, daß er über Hals und Kopf die Oper Le nozze di Figaro fertig machen müsse, gegen Marianne (11. Nov. 1785): „Er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird". Man wird dem Vater Recht geben, daß auch für den schaffenden Künstler eine geordnete und wohl berechnete Benutzung der Zeit wünschenswerth sei, und daß jeder durch ernsten Willen und Achtsamkeit hierin vieles über sich vermöge. Allein ein Blick auf die außerordentliche Fruchtbarkeit Mozarts, auf den rastlosen Eifer und die Intensivität seines Arbeitens läßt es als eine Ungerechtigkeit erkennen, wenn er ihm

Trägheit vorwirft, die ihn nur dann zum Arbeiten kommen laſſe, wenn er durch äußere Umſtände gezwungen werde. Mozart war völlig im Recht, wenn er noch in Wien dem Vater ſchrieb (26. Mai 1781): „Glauben Sie mir ſicher, daß ich nicht den Müßiggang liebe, ſondern die Arbeit“. Die Ungerechtigkeit des Vaters, mochte ſie auch durch Verſtimmung verſchärft werden, beruhte ſicherlich im weſentlichen darauf, daß er die geniale Natur ſeines Sohnes gerade in der eigenthümlichen Art des Schaffens nicht völlig verſtand. Die innere Thätigkeit, das eigentliche Arbeiten desſelben würdigte er nicht, weil es äußerlich nicht hervortrat, wohl gar unter ſcheinbar zerſtreutem oder kindiſchem Thun ſich verbarg; er begriff nicht, daß die Abneigung gegen das Schreiben meiſtens ihren Grund in dem Gefühl hatte, daß die wahre innere Arbeit, die der äußeren des Schreibens vorangehen mußte, noch nicht vollbracht ſei.

Davon ſcheinen auch die keinen rechten Begriff zu haben, welche in der Bewunderung einer unbegreiflich raſchen Produktion, die ſelbſt bei umfaſſenderen Werken ein Zuſammenfallen der Konzeption mit der Ausführung der künſtleriſchen Idee vorausgeſetzt, den wahren Maßſtab für das außerordentliche Genie Mozarts finden und die angenommene Bequemlichkeit desſelben als Ergänzung dieſes ungewöhnlichen Talents betrachten. Als das großartigſte Beiſpiel dieſer Schnellkraft findet man noch immer die Ouverture zu Don Giovanni angeführt. Niemetſchek berichtet (S. 84 f.):

Mozart ſchrieb die Oper Don Juan 1787 zu Prag; ſie war ſchon vollendet, einſtudirt und ſollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouverturſinfonie fehlte noch. Die ängſtliche Beſorgniß ſeiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, ſchien ihn zu unterhalten; je mehr ſie verlegen waren, deſto leichtſinniger ſtellte ſich Mozart. Endlich am Abend vor dem Tage der erſten Vorſtellung, nachdem er ſich ſatt geſcherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf ſein Zimmer, fing an zu ſchreiben und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meiſterſtück.

Dieſe durchaus glaubwürdige Erzählung wird durch den Bericht der Frau[1] ergänzt:

Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe ſchon vorbei war, ſagte er abends zu ſeiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture ſchreiben, ſie möge ihm

[1] A. M. Z. I S. 290 f., vgl. S. 52. Niſſen S. 520.

Punsch machen und bei ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, vom Aschenputterl u. dgl., die ihn zu Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausirte und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte und erst nach zwei Stunden weckte. Dies war um 5 Uhr; um 7 Uhr war der Copist bestellt, um 7 Uhr war die Ouverture fertig.

Eine etwas stärkere Färbung hat dieser musikalische Mythus in einer Mittheilung des älteren Genast erhalten, der zu jener Zeit als junger Schauspieler in Prag war. Danach war Mozart in guter Gesellschaft bei einem geistlichen Herrn zu Tisch gewesen und hätte dessen Ungarweine so zugesprochen, daß Genast und ein Freund ihn nach Hause brachten, besinnungslos aufs Bette legten und selbst auf dem Kanapee einschliefen. Beim Erwachen finden sie Mozart kräftig singend beim Komponiren der Ouverture und „hören schweigend mit wahrer Verehrung die unsterblichen Gedanken sich entwickeln“[2]. — So macht ein guter Erzähler sich seine Anekdoten zurecht.

Niemetschek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart sich zum Schreibtisch setzte, das Werk in seinem Kopfe schon ganz vollendet war, wird auch richtig geurtheilt haben, daß es sich nur um rasches Aufschreiben der bereits komponirten Ouverture, vielleicht nur um Ausführung der Skizze handelte. Ob auch die Frau, läßt sich bezweifeln, da sie ganz unbefangen hinzusetzt: „Einige wollen das Nicken und Zusammenfahren in der Musik der Ouverture erkennen“, — was wirklich nachgesprochen und sogar geistreich gefunden ist. „Es giebt närrische Leute!“ kann man nur mit Hoffmann dazu sagen[3].

[2] Genast, Aus d. Tageb. e. alten Schausp. I S. 3 f. [Wieder anders gefärbt erzählt die Geschichte der Ouverture Alfr. Meißner in den Rococobildern (1876). Vgl. Freisauff, Mozarts Don Juan, S. 31, wo sämmtliche Versionen der Erzählung zusammengestellt sind.]

[3] Hoffmann, Fantasiestücke (Ges. Schr. VII S. 68 f.). Auch neuerdings noch hat man die Erzählung mit skeptischem Anzweifeln oder rationalistischer Deutung besprochen, vgl. Signale 1862 S. 531. [So bezweifelt auch Freisauff a. a. O. die Wahrheit der ganzen Erzählung theils aus inneren Gründen, theils weil Mozart in den beiden auf die Aufführung bezüglichen Briefen davon nichts erwähnt. Den Berichten der Frau Mozarts und Niemetschek gegenüber wird man doch an dem Kern der Sache nicht zweifeln können.]

Vor einer unbefangenen Prüfung schwindet die nicht allein thörichte, sondern selbst schädliche Vorstellung[4] von einer fabelhaften Schnelligkeit des Arbeitens als dem eigentlichen Kennzeichen des Genies zwar bald; aber eine richtige, umfassende und klare Einsicht in das Schaffen und Arbeiten einer genialen Künstlernatur zu gewinnen bleibt eine schwierige Aufgabe[5]. Indessen so wenig Mozart auch geneigt war über sich und seine Kompositionen viel zu reden, so sind doch charakteristische Äußerungen und Züge genug überliefert, um uns seine Eigenthümlichkeit auch nach dieser Seite hin zu vergegenwärtigen[6].

Wie sehr man irrt, wenn man glaubt, Mozarts genialer und leicht producirender Natur sei die Arbeit, die angestrengte Arbeit erspart worden, kann zwar schon die allgemeine Erfahrung lehren, daß in aller Kunst und Wissenschaft die großen Männer, welche Bleibendes geschaffen haben, auch unausgesetzt und im Verhältnis zu ihrer genialen Natur um so eifriger und ernster gearbeitet haben. Auch Mozart blieb in seiner Jugend, so lange er unter der Obhut des Vaters war, von den regelrechtesten Studien und eigentlichem Arbeiten nichts erspart. Und er selbst wollte als reifer Mann und entwickelter Künstler keineswegs für den gelten, der in sorgloser Genialität seine Kompositionen hinwerfe oder sich seiner redlichen Mühe und Anstrengung schäme. In der Zueignung seiner Quartetts an Haydn bezeichnet er diese ausdrücklich als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit, und in einer Unterredung mit dem Orchesterdirektor Kucharz in Prag vor der Aufführung des Don Giovanni äußerte er gegen diesen: „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen, für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Über-

[4] C. M. v. Weber hebt aus eigener Erfahrung „die unseligen Folgen der auf ein junges Gemüth so lebhaft wirkenden Wunderanecdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt" hervor (Lebensb. I S. 177).

[5] Rochlitz hat öfter und besonders in dem Aufsatz Ein guter Rath Mozarts (A. M. Z. XXII S. 297. Für Freunde der Tonk. II S. 281 f.) über Mozarts Art zu arbeiten richtigere Ansichten ausgesprochen.

[6] Ein zuerst von Rochlitz mitgetheilter (A. M. Z. XVII S. 561 f.), dann oft gedruckter Brief Mozarts an einen Baron v. P. ist, wie ich aus unabweisbaren äußeren Gründen dargethan habe, in dieser Gestalt erfunden. Da sich nicht ermitteln läßt, ob und wie weit echte Überlieferung dabei benutzt ist, muß er ganz aus dem Spiel bleiben. [Vgl. I. Auflage, Bd. III S. 496 f. Noch 1879 hat M. Kehr diesen Brief als bisher ungedruckt veröffentlicht! Vgl. A. M. Z. 1881 S. 457.]

haupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Kompositionen verwendet als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudirt hätte". Und in der That, setzt der Berichterstatter hinzu, man sah die Werke großer Tonkünstler auch da noch, als er bereits klassische Vollkommenheit erreicht hatte, auf seinem Pulte[7]. Wie eifrig und fruchtbar das durch van Swieten angeregte Studium Händels und Bachs für ihn wurde, haben wir bereits gesehen. Rochlitz[8] berichtet, daß er die vorzüglichsten Werke Händels so inne hatte, als wenn er lebenslang Direktor der Londoner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Musik gewesen wäre; — er hatte, als er nach Leipzig kam, kurz vorher Händels Acis und Galathea und den Messias für van Swieten bearbeitet und war frisch von diesen Eindrücken. „Händel", hörte Rochlitz ihn sagen, „weiß am besten unter uns allen, was großen Effekt thut; wo er das will, schlägt er ein wie ein Donnerwetter"[9]. Nicht allein seine Chöre bewunderte er, sondern auch viele seiner Arien und Soli, an denen man damals wenig Geschmack fand; „wenn er da auch manchmal nach der Weise seiner Zeit hinschlendert", sagte er, „so ist doch überall etwas darin[10]". In Leipzig lernte er nun auch Seb. Bachs Gesangskompositionen kennen. Doles ließ ihm von dem Thomanerchor die wunderbare achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" vorsingen. Aufs lebhafteste überrascht von diesem Flut auf Flut drängenden Gesangsmeer hörte er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu und rief dann voller Freude aus: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!" Als er erfuhr, daß man in der Thomasschule noch mehrere Motetten Bachs habe, ließ er sich, weil keine Partitur vorhanden

[7] Niemetschek S. 84 f.

[8] Rochlitz, A. M. Z. I S. 115 f. Für Freunde der Tonkunst IV S. 239.

[9] Beethovens Äußerung: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen!" ist bekannt (Studien, Anhang S. 22). Gluck führte Kelly, wie dieser erzählt (Remin. I p. 255), in sein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, welches er neben seinem Bett aufgehängt habe, um beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantischen Genius zu begrüßen, den er sein Lebelang als Muster zu studiren beflissen sei.

[10] So erklärte Haydn, Händel sei groß in seinen Chören, aber mittelmäßig im Sologesang (Griesinger, Biogr. Not. S. 115.)

war, die Stimmen geben, legte sie rings um sich her, vertiefte sich ganz in ihr Studium und ließ nicht ab, bis er alle durchgearbeitet hatte; erbat sich auch eine Kopie dieser Motetten[11]. Und daß er auch die mitlebenden Meister zum Gegenstand seines Studiums machte, und wohl wußte, wie er sich dieselben zu Nutzen machen konnte, beweist der Eifer, mit welchem er Bendas Monodramen studirte (I S. 577), ebenso die früher erwähnte Äußerung über das Studium der französischen Opern (I S. 558), und am deutlichsten beweisen es die Spuren der Einwirkung, wie bedeutende Leistungen sie auf eine geniale und selbstschöpferische Natur ausüben, welche sich in seinen Werken finden.

Verschieden von solchen allgemeinen, vorbereitenden Studien ist das, was man bei der eigentlichen Produktion als Arbeiten bezeichnet, das Formgeben, namentlich die technische Ausführung und Vollendung. Sowie es aber bei einem jeden Kunstwerk — und dies gilt vor allem von der Musik — unmöglich ist, Form und Inhalt absolut zu scheiden, und jedes als ein für sich bestehendes Element aufzuweisen, so ist auch bei der künstlerischen Produktion selbst in keinem Moment die schaffende, erfindende Kraft und die gestaltende, ausführende völlig zu trennen. Jedes Erzeugen auf geistigem wie auf physischem Gebiet ist dem Menschen ein Geheimnis; wie und woher dem Künstler blitzartig die Idee entsteht, aus welcher wie aus einem Keim ein Kunstgebilde sich gestaltet, das weiß er selbst so wenig als sich das vollendete Kunstwerk, wie fein und scharf man es auch zergliedern mag, bis zu dem Moment der eigentlichen Konzeption verfolgen läßt. Unzweifelhaft ist aber bei der höchsten Inspiration, welche die gesammten künstlerischen Kräfte auf den Punkt der schöpferischen Produktion konzentrirt, auch die Summe der künstlerischen Bildung und Intelligenz, zur Divination gereift und gesteigert, unmittelbar betheiligt, sonst würde das Produkt der schaffenden Begeisterung nicht in einer bestimmten Gestalt, einer Gestalt, welche künstlerischer Aus- und Fortbildung fähig und bedürftig ist, ausgeprägt erscheinen; diese Ausbildung selbst durch eine der Entstehung fremde Kraft wäre undenkbar. Die Entwickelung des künstlerischen Gehaltes aus einem solchen Keim — durch Gestaltung in bestimmten Formen, durch Kombination mit anderen musikalischen Ideen und Gedanken, welche im Verfolg des inner-

[11] Rochlitz, A. M. Z. I S. 117.

lichen Durcharbeitens aus demselben hervorgehen oder sich anschließen — ist aber ebensowenig eine ausschließliche Thätigkeit des Verstandes und der selbstbewußten Reflexion; sie ist vielmehr in jedem Moment, selbst wo es sich um die formale Ausbildung nach bestimmten Normen handelt, von dem Hauch der unmittelbar schaffenden Kraft durchdrungen und belebt. Das bezeichnet die Werke genialer und schöpferischer Naturen als solche, daß auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Gesetzes erscheint, sich die Freiheit einer selbständigen Individualität offenbart. Denn das, was als formale Vorschrift und abstrakte Regel ausgesprochen und als solche erlernt und angewendet werden kann, ist ja nur der unvollkommene Ausdruck eines lebendigen Naturgesetzes, nach welchem die Dinge entstehen und sich entwickeln, das allem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt. Sowie jede Erscheinung die individuelle Darstellung des allgemeinen Gesetzes ist, so trägt die Seele des schaffenden Künstlers dieses allgemeine Gesetz des Hervorbringens in sich, nicht als ein erkanntes, angelerntes, sondern als ein eingebornes, von seiner individuellen Natur ganz durchdrungenes und nur durch diese wirksames; seine Individualität ist das Medium, durch welches jenes Gesetz lebendig und produktiv wird. Wahrheit, welche allein der Ausfluß der ewigen Naturgesetze sein kann, und Freiheit, welche das Wesen der Individualität ausmacht, sind in seinen Schöpfungen unlösbar verschmolzen. Je fester die Vereinigung dieser scheinbar einander aufhebenden Gegensätze in der Natur des Künstlers begründet ist, je tiefer sie in derselben wurzelt, um so mehr wird auch im Kunstwerk der Gegensatz des Schaffens und Arbeitens, der Form und des Inhalts, des Allgemeinen und Individuellen — und wie man denselben sonst fassen mag — aufgehoben erscheinen, es wird als ein mit Nothwendigkeit in seiner ganzen Eigenthümlichkeit so und nicht anders Gewordenes sich darstellen. Allein die dem Künstler inwohnende schöpferische Kraft wirkt in ihm nicht mechanisch, wie ein Uhrwerk, das einmal aufgezogen fortarbeitet bis es abgelaufen ist, sondern die Aufgabe, welche jedem Menschenleben auf geistigem und sittlichem Gebiet gestellt ist, in unausgesetztem Ringen die Ausgleichung jener Gegensätze zu erstreben, erneuert sich auch für den Künstler fort und fort im Großen wie im Kleinen. Das ist das eigentliche Arbeiten des Künstlers, wenn

er alle geistigen Kräfte im freien Spiel sich entfalten läßt, um sie auf den einen Punkt hin zu konzentriren, und — wie auch in verschiedenen Momenten bald diese bald jene vorzugsweise wirksam werde — nie die einzelne Kraft allein und einseitig anzuspannen, sondern alle gemeinsam dem gemeinsamen Ziele zuzulenken. Diese Thätigkeit in jedem Moment als den Ausfluß der vollendeten Kraft und Gesundheit der gesammten Organisation zu empfinden ist nur dem Künstler verliehen; es ist sein höchster Genuß, eine wahre Beseligung, wie ja in allem menschlichen Thun die That die höchste Befriedigung gewährt und nicht ihr Werk. Wäre es möglich, den Bewegungen der künstlerischen Natur im Schaffen mit geistigem Auge zu folgen, wie das leibliche Auge den Bewegungen eines schönen, kräftigen, ausgebildeten Körpers mit Entzücken nachgeht, ein solcher Genuß würde den weit überbieten, welchen das Auffassen des fertigen Kunstwerks gewähren kann. Aber der Betrachtung ist es nicht vergönnt, diesen Proceß des künstlerischen Schaffens in seinen einzelnen Momenten zu begleiten; je vollendeter ein Kunstwerk ist, um so weniger kann es gelingen, die Weise und den Weg seiner Entstehung daraus abzuleiten, es kann nur als ein fertiges aufgefaßt und genossen werden.

Die Art und Weise der allmählichen Formung und Ausbildung der künstlerischen Ideen bis zum vollendeten Kunstwerk nimmt bei verschiedenen Künstlern sehr verschiedene Gestalt an; denn auch bei groß und bedeutend organisirten Naturen sind diese und jene Fähigkeiten, welche dabei mitwirken, verschieden geartet und entwickelt. Die Vorstellungen von schwer und leicht, rasch und langsam Arbeiten, an sich unbestimmt und nur relativ gültig, sind meistens von äußerlichen Beobachtungen und Merkmalen entnommen, die für das Wesentliche nicht viel beweisen. Es ist nicht wesentlich, ob ein Künstler durch äußere Eindrücke aller Art in seiner künstlerisch schaffenden und bildenden Thätigkeit leicht gestört wird, oder ob er unbeirrt durch das, was von außen an ihn herankommt, seine innere Arbeit fortführen und vollenden kann. Es ist nicht wesentlich, ob ein Künstler das Bedürfnis fühlt, oder auch nur es sich zur Gewohnheit gemacht hat, die geistige Arbeit auf Schritt und Tritt möglichst zu kontrolliren und jede schöpferische Regung schriftlich zu fixiren, oder ob er auf diese äußere Beihülfe verzichtet und allein in der Vor-

stellung seine Ideen sammelt, prüft, sichtet, verbindet und verarbeitet. Das Wesentliche, das, was keinem wahren Künstler fehlt, ist die Kraft, während des ganzen Verlaufs der inneren Beschäftigung mit künstlerischen Ideen von ihrer ersten Empfängnis bis zur völligen Zeitigung und Reife, durch alle Wandlungen, Unterbrechungen und Störungen dieses Entwickelungsganges hindurch, den ersten schöpferischen Impuls in seiner vollen Energie stets lebendig fortzeugen zu lassen, und dadurch die Idee des Ganzen in jedem Moment des Gestaltens und nach allen Seiten hin als die für alle Einzelheiten der Auffassung und Form maßgebende Potenz in voller Wirksamkeit zu erhalten. Und man kann kaum entscheiden, ob man diese Kraft da mehr bewundern soll, wo sie Produktion und Gestaltung in einem stetigen Fluß zu erhalten scheint, oder da, wo sie aus einem Wust scheinbar unzusammenhängender Einfälle und stets neu ansetzender Versuche zuletzt ein einiges, fest geschlossenes, klares Ganze entstehen läßt[12].

Mozart bewährt nach allen Seiten hin eine äußerst glückliche Organisation. Seine reiche und leicht erregbare Erfindungskraft wurde von dem feinsten Formensinn unterstützt, welcher durch vielseitige und gründliche Studien zu einer solchen Sicherheit entwickelt war, daß Mozart die verschiedensten Formen der musikalischen Gestaltung wie instinktmäßig anwendete und ausführte. Dazu kam die Gabe, unabhängig und gleichsam abgeschieden von der Außenwelt im Innern zu schaffen und bis ins feinste Detail auszubilden, das so Gebildete nicht allein in jedem Augenblick klar anzuschauen und vollständig zu überblicken, sondern mit einem bewundernswürdigen Gedächtnis festzuhalten, um es, sobald er wollte, auch äußerlich zu fixiren.

Wodurch ein Künstler momentan produktiv angeregt oder gestimmt werde, das wird ihm selbst selten bewußt sein, noch weniger wird es sich fixiren lassen. Es kommt auch in der Regel wenig darauf an; denn der äußerliche Impuls pflegt mehr nur die Veranlassung als der treibende Keimpunkt für das Kunstwerk zu sein, so daß man gewöhnlich da, wo man darüber unterrichtet ist, am meisten zu bewundern hat, wie durch diese Ver-

[12] [Zur Vergleichung mit Mozart ist hier heranzuziehen, was Nottebohm über die Wirksamkeit der verschiedenen Elemente des künstlerischen Schaffens bei Beethoven in treffender Weise im Anschlusse an die Skizzen der Eroica ausführt: Ein Skizzenbuch von Beethoven a. d. Jahre 1803, S. 54.]

anlassung eine solche Schöpfung hervorgerufen werden konnte. Am meisten gilt dies von der Musik, da die musikalische Produktion ihre Anregung unmittelbar weder aus der Natur noch aus der Gedankewelt schöpfen kann. Es wäre vom höchsten Interesse, den Proceß zu verfolgen, durch welchen Eindrücke, welche die Seele des Künstlers von jenen Seiten her empfängt, bestimmte musikalische Ideen hervorrufen. Dies scheint aber nicht vergönnt zu sein, und sobald der musikalische Gedanke da ist, wird er als solcher und der Natur der Musik gemäß ausgebildet; das Kunstwerk, welches auf diesem Wege entstanden ist, kann nicht wieder unmittelbar an die äußere Veranlassung angeknüpft werden. Daher ist die Frage nach der Veranlassung, namentlich bei Musikwerken, in der Regel eine ziemlich müßige und nur durch das Interesse gerechtfertigt, welches man bei außerordentlichen Menschen und deren Werken auch an äußerlichen und an sich geringfügigen Umständen und Verhältnissen nimmt; für das künstlerische Verständnis wird dadurch selten viel gewonnen. Von größerer psychologischer Bedeutung sind schon solche Züge, welche uns von der geistigen Richtung und Empfindungsweise des Künstlers überhaupt eine klarere Vorstellung geben, wenn sie gleich für das einzelne keinen Aufschluß gewähren. So erfahren wir, daß der Anblick der schönen Natur Mozart ganz besonders zur Produktivität stimmte. Rochlitz erzählt nach den Mittheilungen Constanze's[13]:

Wenn er mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düstres als muntres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und dann fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn sie ihm etwa sagte, daß das ja wohl zu machen sei, so fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube ausbrecken müssen!

Er suchte deshalb auch im Sommer auf dem Lande oder in einem Garten zu wohnen; es ist bekannt, daß er den Don Giovanni in Prag und die Zauberflöte in Wien größtentheils in einem Gartenhause schrieb, und nachdem er im Sommer 1788 eine Gartenwohnung bezogen hatte, schrieb er an Puchberg (27. Juni): „Ich habe in den zehn Tagen, daß ich hier wohne, mehr gearbeitet als im andren Logis die zwey Monat". Bei

[13] A. M. Z. I S. 147.

einer ſo geſunden Natur, wie Mozart es war, nimmt dieſe Empfänglichkeit für die Natur um ſo weniger Wunder, als er unter den Eindrücken der wunderbar ſchönen Natur Salzburgs aufgewachſen war. Allein gebunden, oder auch nur vorzugsweiſe angewieſen auf ſolche Umgebungen und auf äußere Einflüſſe überhaupt war er keineswegs. Vielmehr war er eigentlich fortwährend und unter allen Umſtänden mit muſikaliſchen Gedanken und Arbeiten beſchäftigt. „Sie wiſſen", ſchreibt er ſeinem Vater (I S. 537 f.), „daß ich ſo zu ſagen in der Muſique ſtecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern ſpekulire, ſtudire, überlege". Das war auch denen, welche mit ihm verkehrten, wenn ſie etwas genauer beobachteten, wohl bemerkbar. Seine Schwägerin Sophie charakteriſirt ſeine Art ſehr gut[14].

Er war immer guter Laune, aber ſelbſt in der beſten ſehr nachdenkend, einem dabei ſehr ſcharf ins Auge blickend, auf alles, es mochte heiter oder traurig ſein, überlegt antwortend, und doch ſchien er dabei an ganz etwas Anderm tief denkend zu arbeiten. Selbſt wenn er ſich in der Frühe die Hände wuſch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig ſtehen, ſchlug dabei eine Ferſe an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tiſch nahm er oft eine Ecke der Serviette, drehte ſie feſt zuſammen, fuhr ſich damit unter der Naſe herum und ſchien in ſeinem Nachdenken nichts davon zu wiſſen und öfters machte er dabei noch eine Grimaſſe mit dem Munde. — — Auch ſonſt war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, ſpielte immer mit etwas z. B. mit ſeinem Chapeau, Taſchen, Uhrband, Tiſchen, Stühlen gleichſam Klavier.

Sein Friſeur pflegte, wie mir Karajan mittheilte, noch in ſpäten Jahren zu erzählen, was das für eine Noth geweſen ſei, Mozart zu friſiren, der dabei nie ſtill geſeſſen habe; alle Augenblicke ſei ihm etwas eingefallen, dann ſei er wohl ans Klavier gegangen und der Friſeur habe ihm mit dem Zopfband in der Hand nachlaufen müſſen. Daß er, während er ſich körperliche Bewegung machte, beim Kegeln[15], Billardſpielen, Reiten ſeinen muſikaliſchen Gedanken nachhing, iſt ſchon bemerkt (I S. 840); vielleicht rührte ſeine Ängſtlichkeit beim Reiten davon her, daß ſeine Aufmerkſamkeit dadurch zu ſehr von der Lenkung des Pferdes abgezogen wurde. Auch geſelliges Geſpräch ſtörte ihn, wie

[14] Niſſen S. 627 f.

[15] [Das Autograph eines 17. Juli 1786 komponirten Duetts für zwei Violinen (K. 487, S. XV. 3) enthält den Zuſatz „untern Kegelſcheiben" nach Köchel, handſchr. Zuſ. zu 487. Auf Grund ähnlicher Erzählung wird das Trio in Es (K. 498) wohl „Kegelſtatt-Trio" genannt.]

Frau Haibl angiebt, in dieser inneren Arbeit nicht; und seinem Schwager Lange fiel es als etwas sehr Merkwürdiges auf, daß Mozart, wenn er mit bedeutenden Arbeiten beschäftigt war, mehr als sonst an gewöhnlichen Späßen und trivialer Unterhaltung Gefallen fand; er suchte darin unwillkürlich, wie in der körperlichen Beschäftigung, ein Gegengewicht gegen die geistige Thätigkeit. Ja selbst wenn er Musik hörte und diese ihn nicht vollständig in Anspruch nahm, war er im Stande, seinen eigenen musikalischen Gedanken nachzuhängen und die Musik, die an sein Ohr drang, ebensogut zu ignoriren wie Störungen anderer Art. Seine ältere Schwägerin, Frau Hofer, erzählte Neukomm, daß Mozart auch in der Oper — wie der, welcher ihn genauer kannte, an der unruhigen Bewegung der Hände, am Blick, an der Art, mit der er die Lippen wie zum Singen oder Pfeifen rührte, leicht wahrnehmen konnte — ganz von seiner inneren musikalischen Thätigkeit in Anspruch genommen wurde.

Ein völliges Abwenden von allem äußeren Treiben und ein gänzliches Zurückziehen auf sich selbst erscheint den meisten bei dem, welcher geistig angestrengt arbeitet, naturgemäß und begreiflich, und auch die, welche an so konzentrirter geistiger Thätigkeit keinen eigentlichen Antheil nehmen, pflegen doch vor solchem Abschließen gegen die äußere Welt eine gewisse Achtung zu empfinden. Allein wenige vermögen das innere Leben klar zu fassen, welches im tiefsten Schacht des Geistes rastlos arbeitet, schafft und bildet, ohne doch den Zusammenhang mit dem äußeren Thun ganz aufzugeben, sondern auch an diesem sich soweit betheiligt, daß wir ein Doppelwesen vor uns zu sehen glauben, welches zu gleicher Zeit nach verschiedenen Seiten hin Leben und Thätigkeit entwickelt, zu gleicher Zeit auf verschiedenen Bahnen sicher und selbständig wandelt. Wenngleich dabei die nach außen gerichtete Thätigkeit gegen die innere meistens zu kurz kommt, so pflegt doch ein oberflächlicher Beobachter sich an diese zu halten und ohne von dem inneren Schaffen etwas zu ahnen, als dessen Abfall das äußerliche Thun zu betrachten ist, nur dieses ins Auge zu fassen und zu beurtheilen. Auch Mozarts Vater hatte offenbar von dieser Organisation kein völliges Verständnis; auch er schätzte als Fleiß und Arbeit wesentlich nur die letzte, eine lange ununterbrochene Kette geistiger Anstrengungen und Mühen abschließende Thätigkeit, das Niederschreiben, wodurch

allerdings das künstlerische Gebilde erst als abgeschlossen und fertig dargestellt wurde. Dieses aber galt Mozart selbst als das Unwesentliche, weil es nur ein äußerliches Fixiren des im Geiste Vollendeten war, es fiel ihm lästig, weil die freie geistige Produktion dabei den geringsten Antheil hatte. Er schob es so lange als möglich auf, nicht allein, weil er sich die Freiheit über ein Kunstwerk, das ihn innerlich beschäftigte, so lange als möglich vorbehielt — und nie ließ er sich zum Aufschreiben drängen, ehe sein Werk völlig gereift war —, sondern auch, weil er mehr Befriedigung im Schaffen als im Aufschreiben fand; er schob es dann auch mitunter zu lange auf. Dies mag der geordnete Geschäftsmann mißbilligen, zumal wenn er weiß, daß Mozart jederzeit im Stande war, bestellte Arbeit solid und tüchtig zu liefern: von Trägheit und nur durch äußere Noth erzwungenem Fleiß zu reden kann nur auf Mangel an Einsicht beruhen. Freilich mochten die Leute sich um so mehr zu solchen Urtheilen berechtigt glauben, als sie sahen, mit welcher Schnelligkeit Mozart schrieb, wenn er sich zum Schreiben niedergesetzt hatte; da sie nicht begriffen, warum er bei solcher Gottesgabe nicht Tag aus Tag ein „komponirte", wie man zu sagen pflegt. Seine Frau sagte ganz richtig[16]:

Die große Arbeitsamkeit in den letzten Jahren seines Lebens bestand darin, daß er mehr niederschrieb. Eigentlich arbeitete er von jeher im Kopfe immer gleich, sein Geist war immer in Bewegung, er componirte so zu sagen immer. Obgleich seine Frau von seinen Verehrern immer angegangen wurde ihn zur Arbeit anzuhalten, so mußte sie es doch für Pflicht ansehen, ihn öfters nur noch abzuhalten und ihn zu temperiren.

Die wunderbare Harmonie verschiedener künstlerischer Eigenschaften in Mozart, welche Rossini schön ausdrückte, indem er sagte, Mozart sei der einzige, der ebensoviel Genie als Wissenschaft und ebensoviel Wissenschaft als Genie besessen habe, ist in vielen einzelnen Erscheinungen zu fassen. Die mehr untergeordnete Fähigkeit, fremde Kompositionen rasch zu übersehen, aufzufassen und vorzutragen (vgl. I S. 438), versteht sich fast von selbst. Seine Fertigkeit, vom Blatt zu spielen, wird von früher Jugend an oft erwähnt (I S. 41. 121. 406. 411. 435. 437), und was er für Ansprüche daran machte, sieht man aus seiner Kritik Sterkels und Voglers (I S. 437 f.). „Das ist gewiß", hatte

[16] Nissen S. 694.

Umlauf gesagt, wie er seinem Vater mittheilt (6. Okt. 1782), „der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern — er hat mir meine Opera gespielt (die so miserabel geschrieben ist, daß ich sie selbst fast nicht lesen kann), als wenn er sie selbst komponirt hätte". Mit der Kraft, ein musikalisches Kunstwerk im ganzen und im einzelnen innerlich wie in einem Bilde klar anzuschauen, paarte sich ein außerordentliches Gedächtnis, das so Angeschaute festzuhalten. Davon legte er schon als Knabe die Probe durch das Aufschreiben des Miserere ab (I S. 133f.); in späteren Jahren spielte er auf Reisen seine Konzerte stets so gut wie auswendig, und zwar nicht eins oder das andere dazu einstudirte, sondern viele verschiedene; man wußte, daß er einmal ein Konzert, das er lange nicht angesehen hatte, in einer Akademie aus dem Gedächtnis spielte, weil er die Principalstimme vergessen hatte[17]. In Prag schrieb er die Trompeten- und Paukenstimmen zum zweiten Finale des Don Giovanni ohne Partitur auf, brachte sie selbst ins Orchester und machte die Spielenden auf eine Stelle aufmerksam, wo jedenfalls ein Irrthum sich finden würde, nur könne er nicht sagen, ob vier Takte zu viel oder zu wenig da wären; der bezeichnete Irrthum fand sich auch nachher[18]. Doch war dies nur ein Festhalten des völlig Abgeschlossenen und Fertigen in der Erinnerung. Bemerkenswerther ist es schon, wenn er von einer Sonate für Klavier und Violine nur die Violinstimme aufschrieb und die Klavierstimme größtentheils aus dem Kopf spielte, ohne das Ganze vorher gehört zu haben, wie in jenem Fall mit der Strinasacchi (S. 30), oder wenn er eine Komposition statt in Partitur gleich in Stimmen niederschrieb (S. 8. 65). Dies setzt eine erstaunliche Klarheit und Sicherheit voraus, mit welcher er das im Kopf ausgearbeitete Kunstwerk bis in die geringsten Einzelheiten übersah und festhielt. Daraus begreift es sich denn, daß es beim Niederschreiben rasch und glatt von statten ging, weil es ein bloßes Übertragen auf das Papier war; und ferner, daß er dabei durch die äußere Umgebung sich nicht stören ließ, vielmehr selbst dabei scherzen und tändeln konnte[19] und es gern sah, wenn eine leichte Unter-

[17] Niemetschek S. 85 f. Rochlitz, A. M. Z. I S. 113. Für Freunde der Tonkunst II S. 287.

[18] Nissen S. 560. [Freisauff, Moz. Don Juan S. 27.]

[19] Niemetschek S. 82.

haltung ihn bei der mechanischen Arbeit zerstreute, ohne ihn eigentlich in Anspruch zu nehmen. Er ließ sich von Constanze Geschichten erzählen (I S. 798. II S. 102)[20], spielte Kegel (I S. 840); ja seine Frau berichtet uns (A. M. Z. I S. 854 f.), daß er mit dem zweiten der Haydn dedicirten Quartetts in D moll beschäftigt war — im Sommer 1783 —, als sie zum erstenmal in Kindesnöthen lag. Er arbeitete in demselben Zimmer, in welchem sie lag, wie er auch sonst bei ihren häufigen Krankheiten an ihrem Bett zu arbeiten pflegte (I S. 799). So oft sie Schmerzen äußerte, kam er zu ihr, um sie zu trösten und aufzuheitern, und wenn sie etwas beruhigt war, ging er wieder an sein Notenpapier. Er schrieb aber bei ihrer Entbindung — Menuett und Trio dieses Quartetts. Allerdings haben wir hier einen merkwürdigen Beweis, wie frei Mozarts musikalische Thätigkeit von den äußeren Umständen war, denn bei einer Begebenheit, die ihn gemüthlich so sehr in Anspruch nahm, seiner Vorstellungen und Gedanken so völlig Herr zu sein, um sie zu fassen und niederzuschreiben, wird wohl nicht vielen gegeben sein. Noch viel merkwürdiger aber ist eine Äußerung, welche er gegen seine Schwester macht, als er ihr die oben (S. 88) erwähnte Fuge mit einem Präludium schickt (20. April 1782). Er entschuldigt sich, daß das Präludium, welches vor die Fuge gehöre, so ungeschickt hinter derselben geschrieben sei. „Die Ursache aber war", sagt er, „weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen ich das Praeludium ausdachte, aufgeschrieben". Er war also im Stande, während er das im Kopf fertig gemachte Werk — und zwar hier ein Werk in strengster Form, das nur abzuschreiben schon Aufmerksamkeit erfordert — wie aus einem Fach, in dem es aufbewahrt lag, hervornahm und niederschrieb, zugleich ein neues Kunstwerk in Gedanken hervorzubringen; die schaffende und die reproducirende Kraft seines Geistes waren also gleichzeitig nach verschiedener Richtung, in vollkommener Freiheit thätig — das übersteigt fast die Vorstellung.

Bei solcher Art innerlich zu arbeiten konnte ihm denn freilich das Schreiben zu einer fast nur noch mechanischen Operation

[20] [Er schreibt an sie am 6. Juli 1791, als er an der Zauberflöte arbeitete: „es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist".]

werden; allein dennoch verließ er sich meistens nicht so ganz und gar auf sein Gedächtnis, als er es gekonnt hätte, sondern machte sich zur größeren Sicherheit und Bequemlichkeit flüchtige Aufzeichnungen. Rochlitz berichtet darüber, offenbar nach Mittheilungen Constanze's[21]:

Mozart, war er allein oder mit seiner Frau oder mit Andern, die ihm keinen Zwang auferlegten, vor Allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen, hatte die Gewohnheit, fast unausgesetzt nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung und Bearbeitung solch eines Funds zu beschäftigen, wobei er ohne es zu wissen oft summte, ja laut sang, glühend heiß ward und keine Störung duldete. — Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, bedurfte seine leicht zu entzündende Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und jenes sein für Musik ausgezeichnetes Gedächtnis nichts weiter als kurzer Andeutungen. Schwarz auf Weiß; und zu diesen mußte er stets, vorzüglich aber auf Reisen, in einer Seitentasche des Wagens Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertraut wurden; und welche Blättchen, in einer Kapsel wohl aufbewahrt, sein Reisetagebuch eigener Art ausmachten[22]. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchst wichtig; er entzog sich ihm ohne Noth niemals, und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht, daß Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, heilig.

Solche Aufzeichnungen scheinen, wenn sie gebraucht waren, gar keiner Aufmerksamkeit würdig gehalten zu sein, daher sind deren sehr wenig erhalten; doch sind diese interessant und anschaulich genug. Das im Facsimile mitgetheilte Skizzenblatt (II) jener Ode von Denis (S. 69 f.) zeigt, wie mit der allerflüchtigsten Schrift, die mitunter kaum die Mozartsche Handschrift erkennen läßt, das Ganze wie im Umriß hingeworfen ist. Die Singstimme ist vollständig hingeschrieben, ebenso von der Begleitung der Baß; übrigens sind alle eigenthümlichen Züge der letzteren wenigstens soweit angedeutet, daß kein Zweifel obwalten kann, wie sie auszuführen sein würde. Man sieht also, das Ganze war im Kopfe fertig, als diese Skizze geschrieben wurde, die

[21] Rochlitz, A. M. Z. XXII S. 298 f. Für Freunde der Tonkunst II S. 263 f. [Rochlitz nennt hier Mozarts jüngeren Sohn als seinen Gewährsmann.]

[22] Eine alte lederne Tasche, welche von ihm hierzu benutzt wurde, bezeichnete er gegen seine Frau und nähere Freunde scherzhaft als das Portefeuille, worin er seine Werthpapiere aufbewahre.

nicht sowohl als ein Versuch unter mehreren die Konzeption auszubilden erscheint, sondern nur zur Bequemlichkeit diente, um dem Gedächtnis beim Niederschreiben des Ganzen in seiner detaillirten Ausführung einen Haltpunkt zu bieten. Ähnlich, aber noch flüchtiger ist die Skizze einer für die Oper L'oca del Cairo bestimmten Arie, welche dem von Jul. André besorgten Klavierauszug im Facsimile beigegeben ist[23]. Auch hier finden wir die Singstimme von Anfang bis zu Ende aufgezeichnet, der Baß aber ist gar nicht angegeben, und nur an einigen Stellen die Begleitung angedeutet — einmal mit der Notiz, daß die Klarinette zu verwenden sei —; offenbar genügte bei einem sehr einfachen Musikstück diese flüchtige Erinnerung für die spätere Ausführung. Ob einer solchen Skizze schon eine wiederholte Überlegung und Durcharbeitung in Gedanken vorhergegangen sei, als deren Resultat sie zu betrachten ist, oder ob sie das unmittelbare Erzeugnis eines schöpferischen Moments gewesen sei, das wird im einzelnen Fall kaum zu entscheiden, auch in verschiedenen Fällen wohl sehr verschieden gewesen sein.

Da diese beiden Skizzen wohl nicht ausgeführt worden sind, wenigstens keine Ausführung vorliegt, so ist hier die Vergleichung nicht möglich, welche ergeben würde, wieweit eine solche vorläufige Skizze bei der vollständigen Ausarbeitung modificirt worden sei. Eine erhebliche Abweichung findet zwischen dem ersten flüchtigen Entwurf des Terzetts (5) aus der Oper Lo sposo deluso (430 K.), welchen Jul. André in der Vorrede zum Klavierauszug mitgetheilt hat[24], und der späteren Ausführung statt. Hier ist nichts geblieben als das erste Motiv:

die Anwendung desselben aber so verschieden, daß diese Skizze bei der Ausarbeitung gar nicht mehr zum Anhaltspunkt gedient haben kann, sondern als eine frühere, später durch eine wesentlich andere Auffassung zurückgedrängte Konzeption zu betrachten ist. Dagegen geben die Skizzen zu einer Arie aus Idomeneo (I S. 663) wie zu einer Tenorarie (420 K., S. VI. 27) die

[23] [Abgedruckt in der neuen Ausgabe S. XXIV. 37, Skizzen Nr. 2, S. 50.]
[24] [Vgl. Rev. Ber. zu S. XXIV. 38, (Opern) S. 123.]

Singstimme bis auf ein paar kleine Abweichungen ganz so, wie sie in der Partitur sich findet.

Ein eigenthümliches Interesse gewährt das im Facsimile gegebene Skizzenblatt I. Die drei ersten Zeilen enthalten Notate zu einer Klavierkomposition; von da beginnt der Entwurf zu einem Terzett (434 K.) für zwei Baß- und eine Tenorstimme aus einer opera buffa, welche Mozart wahrscheinlich im Jahre 1783 beschäftigte, und von dem sich ein von ihm ins Reine geschriebener Partiturentwurf zum Theil erhalten hat, welcher in der neuen Ausgabe (S. XXIV. 44) mitgetheilt ist. Dasselbe ist geeignet, von der Weise, wie Mozart seine Partituren anlegte, eine Vorstellung zu geben.

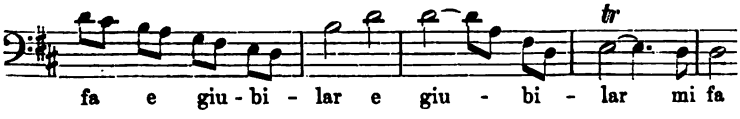
Die Skizze enthält nur die Singstimmen mit flüchtigen Andeutungen einzelner Eintritte der Begleitung, anfangs hinter einander fortgeschrieben — wobei an einer Stelle der erste Gedanke verworfen und durch einen anderen ersetzt worden ist —, nachher wo sie zusammentreten auf drei Systemen; man sieht auch an der Art, wie der Platz gebraucht ist, wie rasch diese Aufzeichnung vor sich gegangen ist.

Der Partiturentwurf dagegen ist eine nur durch einen Zufall nicht vollendete Reinschrift. Sie hat die für die Singstimmen und das Orchester erforderliche Anzahl Systeme, deren jedem die entsprechende Bezeichnung vorgeschrieben ist. Zuvörderst ist nun hier das Ritornell hinzugekommen, das sehr lang ist, weil es als Einleitung zur ersten Scene der Oper dient; es ist aus Motiven, welche später wieder vorkommen, gebildet, und man sieht, daß diese mehr selbständige Einleitung erst entstanden ist, nachdem das eigentliche Terzett vollendet war, in welchem die einzelnen Motive ihre bestimmte Bedeutung haben. Von derselben sind zunächst die Hauptstimmen, erste Violine und Baß, vollständig hingeschrieben, von den Blasinstrumenten nur einige Stellen, in denen sie mit einem selbständigen Motiv hervortreten; alles übrige, was zur Schattirung und Kolorirung dieser einfachen Umrisse gehörte, ist vorläufig noch fortgeblieben und alle Notensysteme frei gelassen. Darauf sind die Singstimmen ganz in die betreffenden Systeme eingetragen und mit ihnen vollständig der Baß; von der Begleitung ist nur selten ein Motiv angedeutet. Alles ist fest und sauber geschrieben, man sieht auch an der Handschrift, daß alles fertig war. Die Abweichungen von

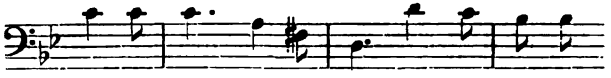
der Skizze in den Singstimmen sind ganz unbedeutend in den Baßstimmen, auffallender in der Tenorpartie, wo freilich die erste Anlage der Melodie geblieben, aber die melismatische Ausführung modificirt und die Schlußwendung verlängert ist. Wo die Stimmen zusammentreten, ist, soweit man vergleichen kann, alles im wesentlichen unverändert geblieben. Die erste Skizze hört nämlich noch einige Takte früher auf als der Partiturentwurf, der auch nur ein verhältnismäßig geringes Bruchstück des ganzen Terzetts ist.

Man sieht also, daß die eigentliche künstlerische Arbeit schon vor der ersten Skizze gethan war, und daß die Ausführung derselben in der Partitur zunächst zwar nicht ein bloß mechanisches Übertragen der Hauptmotive — denn diese werden einer kritischen Revision unterworfen und dadurch gewissermaßen wiedergeboren —, aber doch nur die schließliche Feststellung des bereits ausgebildeten und gegliederten Ganzen ist. Noch mehr tritt das bloße Ausführen des im wesentlichen schon Gegebenen natürlich bei der Ausarbeitung der Begleitung in ihrem Detail hervor, für welche die fixirten Umrisse eine ungleich festere Begrenzung bieten, ohne doch der freien schöpferischen Thätigkeit an irgend welchem Punkt eine hemmende Schranke zu bieten. Dies zeigen deutlich die Werke, von welchen die, meistens später nicht ausgeführten Anlagen der Partitur erhalten sind. Lehrreich sind besonders die nicht ausgearbeiteten Sätze der C moll-Messe und des Requiems in den von André besorgten Ausgaben; auch die Klavierauszüge des I S. 748 erwähnten Duetts aus der Entführung, sowie der unvollendeten Oper L'oca del Cairo von Jul. André geben von diesen Entwürfen eine Vorstellung. Sie gewähren ein eigenthümliches Interesse, weil sie die Punkte so klar hervortreten lassen, welche Mozart bei der Gestaltung als die wesentlichen, als die Keimpunkte ins Auge faßte. Aber auch bei den meisten eigenhändigen Partituren Mozarts kann man diese verschiedenen Stadien der Ausarbeitung schon nach äußeren Kennzeichen verfolgen. Durchgehends sind die Singstimmen mit dem Baß zuerst ganz vollständig hingeschrieben und von der Begleitung soviel als nöthig ist, um die charakteristischen Momente zu bezeichnen; man erkennt das auch bei den später völlig ausgeführten Partituren meistens an der verschiedenen Dinte und der Schrift, welche in der Regel bei der späteren Ausführung

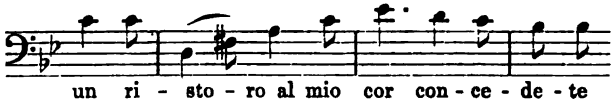
etwas flüchtiger als bei der ersten Aufzeichnung ist. Anschaulich macht es die von André herausgegebene Partitur der Ouverture zur Zauberflöte, in welcher durch abweichende Farbe die erste Aufzeichnung von der späteren Ausführung unterschieden ist. War jene geschehen, so verschob er die detaillirte Ausführung oft längere Zeit, wie er den ganzen ersten Akt der Oper L'oca del Cairo auf solche Weise vollständig entworfen hat und, da er die Oper dann aufgab, auch so unausgeführt hat liegen lassen; wie er auch vom Requiem sämmtliche Sätze vom Dies irae bis Quam olim in derselben Art in den Singstimmen nebst bezifferten Baß vollständig mit Andeutungen der Instrumentation niedergeschrieben hat. Er ließ sich dabei von Zeit und Laune bestimmen und gerade zu dieser Arbeit ließ er sich wohl am meisten drängen, denn war das Werk in seinen Umrissen einmal fest bestimmt, bedurfte er nur der Erinnerung, um es im lebendigen Farbenglanz in allen Einzelheiten wieder in seine Vorstellung zu rufen. Bezeichnend ist der S. 56 f. erwähnte Fall, wo er beim ersten Niederschreiben seinem Gedächtnis dadurch eine Stütze bot, daß er eine eigenthümliche Harmonienfolge, die vielleicht im Moment des Niederschreibens in ihm aufblitzte, durch Bezifferung des Basses fixirte. Daher finden sich auch nachträgliche Änderungen sehr selten, abgesehen von den aus äußeren Gründen, der Sänger oder Instrumentalisten wegen gemachten. Wenn er dem Vater die Partitur der Entführung mit der Bemerkung zuschickte, es sei viel darin ausgestrichen, denn er habe, weil die Partitur doch gleich kopirt werden würde, seinen Gedanken freien Lauf gelassen und darauf seine Veränderungen und Abkürzungen gemacht, ehe er die Partitur zum Schreiben gab, so sieht man, daß diese Änderungen fast alle aus Rücksicht auf Äußerlichkeiten der Darstellung gemacht sind. Aber die während der Arbeit vorgenommenen Verbesserungen betreffen in der Regel nur Kleinigkeiten, z. B. Modifikationen in Passagen, welche in Klavierpartien vorkommen, oder einzelne Wendungen in Gesangsachen. So war der Schluß der Arie des Grafen im Figaro (17) ursprünglich einfacher so:



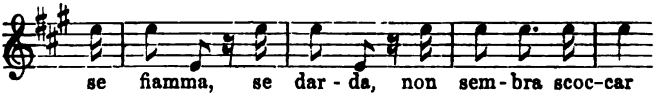
worauf an die Stelle des zweiten Takts vier kolorirte Takte eingeſchoben ſind[25]. Bezeichnender iſt es, daß im letzten Finale, wo Figaro der verkleideten Suſanne die verſtellte Liebeserklärung macht, es urſprünglich hieß:



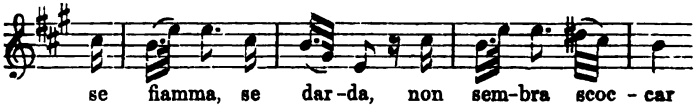
was Mozart dann für das affektirte Pathos der Situation nicht ausdrucksvoll genug erſchien und von ihm mit dem übertriebenen



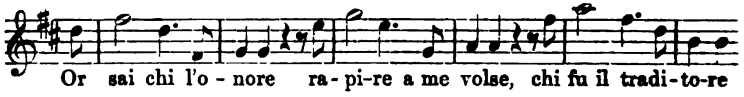
vertauſcht wurde. Wenn in dem Duett der beiden Mädchen in Cosi fan tutte (4) in der Partie der Dorabella die Takte



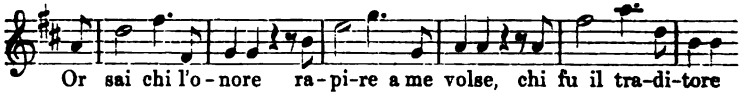
geändert ſind



ſo iſt dadurch der decidirt heroiſche Charakter, wie er eher für Fiordiligi paſſen würde, herabgeſtimmt zu einem mehr graziöſen Ausdruck. Auffallend iſt, daß das charakteriſtiſche Motiv der Rachearie der Donna Anna im Don Giovanni (10)



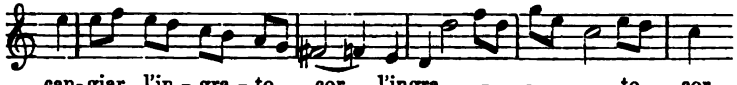
urſprünglich anders lautete



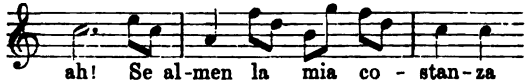
und jeder wird fühlen, wie ſehr dasſelbe durch die Änderung gewonnen hat. Wie ſich denn in allen Fällen die von Mozart geübte Selbſtkritik als eine auf feinem Gefühl und richtigem Takt

[25] [Vgl. Rev. Ber. S. 81.]

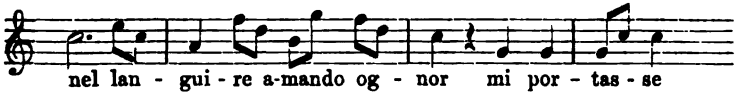
beruhende erweiſt, auch wo nicht beſtimmt nachweisbare techniſche Gründe ſie beſtimmten. Der erſte Entwurf des Larghetto der großen Arie der Vitellia im Titus (23) kann zeigen (Notenbeil. VIII, 3), wie eine harmoniſch vollendete Erfindung durch Umbildung zur höchſten Entwickelung gelangt. In der Arie der Gräfin im Figaro (19) ſchloß der erſte Abſchnitt des Allegro von Takt 8 an urſprünglich ſo ab:



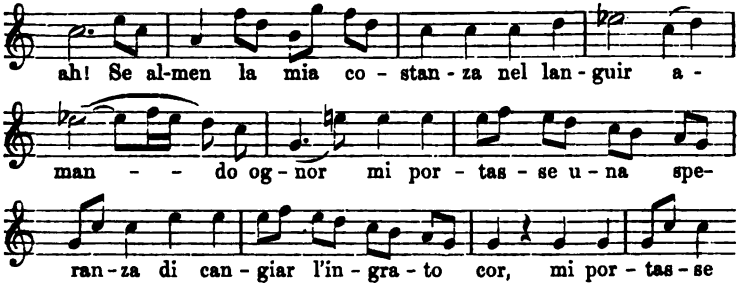
die jetzt bekannten Takte ſind darunter geſchrieben und der urſprüngliche Baß iſt ausradirt. Im weitern Verlauf des Allegro wurden urſprünglich die drei Takte



nach dem Zwiſchenſpiel einfach wiederholt und es ging dann unmittelbar weiter

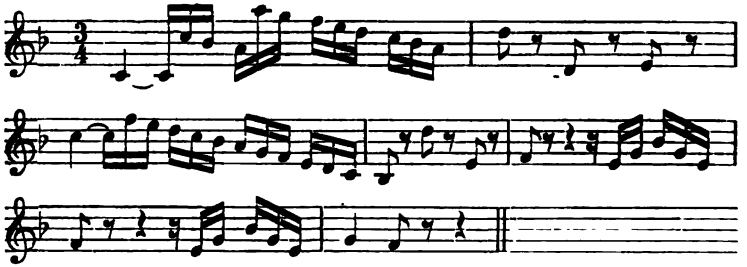


Mozart ſcheint, als er das Ganze wieder in ſich entſtehen ließ, gefühlt zu haben, daß der ungetrübte Ausdruck eines friſchen, fröhlichen Aufſchwungs, wie er nun im Allegro war, dem Charakter der Gräfin nicht völlig entſpreche; er ſchob daher bei der Wiederholung jenes Motivs 7 Takte ein, welche eine Änderung des Kolorits hervorbrachten:

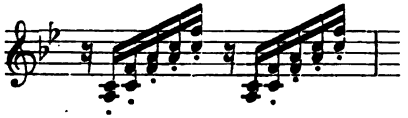


In der ſtark hervorgehobenen Wendung nach C moll, welches anfangs nur leicht berührt war, tritt ein ſo trüber Schmerz hervor, aus welchem eine tiefe Sehnſucht mit unwiderſtehlichem Zauber

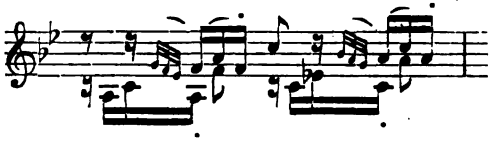
hervorquillt, daß der Ausdruck des muthigen Emporstrebens im Allegro wie mit einem Schleier verdeckt erscheint, indem der Hauptaccent des Ganzen offenbar auf diese Stelle fällt. Wer würde hier an ein Einschiebsel denken? oder nur ein ähnliches Verfahren erkennen, wie das des Ciseleurs, der die Mängel des Gusses mit geschickter Hand überarbeitet? In der Cdur Symphonie (551 K.) lauteten die Takte, welche das Andante abschließen, ursprünglich



Wie schön greifen jetzt die an deren Stelle gesetzten 11 Schlußtakte wieder auf das Hauptthema zurück und geben dadurch dem Abschluß Nachdruck und Gewicht. Im Terzett aus Titus (14) führten am Schluß des Andantino die Saiteninstrumente ursprünglich eine einfache Figur durch[26]



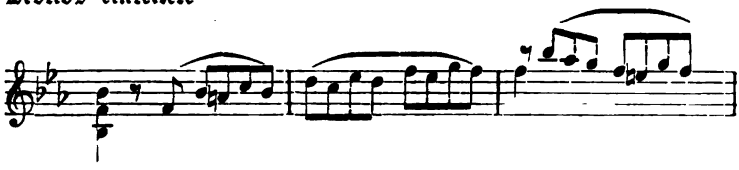
An ihre Stelle ist dann eine zwischen die Instrumente vertheilte Figur getreten



welche durch ihre unruhige Bewegung die Situation schärfer charakterisirt. In allen diesen Fällen erkennt man leicht, daß nicht an einem schon Fertigen nachgebessert, sondern daß das Ganze durch einen freien Akt der Produktion von neuem hergestellt ist, und erst dadurch seine wahre und vollendete Gestalt empfangen hat. Daß aber auch Mozart mitunter im Momente der Entscheidung schwankte, daß er versuchte bis er das Rechte fand, zeigt

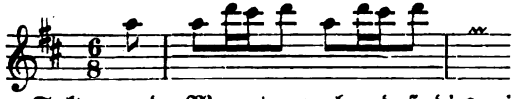
[26] [Vgl. Rev. Ber. S. 112.]

der Schluß der reizenden Arie der Suſanne im Figaro (28), der, wie er jetzt iſt, ſo natürlich gewachſen erſcheint, daß man ihn ſich nicht anders denken kann; und doch lehren die nach den Originalen mitgetheilten Skizzen und Änderungen (Rev. Ber. S. 85 f.), daß er erſt nach verſchiedenen Verſuchen ſo geworden iſt. Auffallend ſind auch in der Ouverture zur Zauberflöte die beiden Takte, in welchen die Klarinette die Wiederholung des zweiten Motivs einleitete

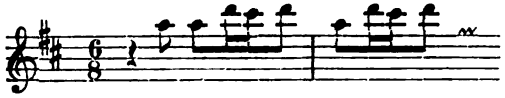


(Rev. Ber. S. 105), welche mit vollem Rechte von Mozart bei der Ausarbeitung weggeſtrichen ſind.

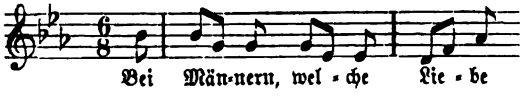
Merkwürdig iſt es, daß Mozart mitunter wegen des Rhythmus beim Aufſchreiben unſicher war. So war das Quartett in Così fan tutte (22) urſprünglich ſo geſchrieben



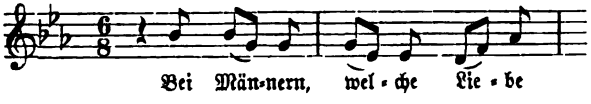
beim achten Takte wurde Mozart gewahr, daß dies nicht richtig ſei, änderte die erſten Takte



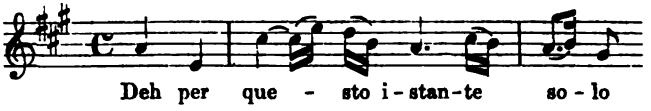
und fuhr in dieſer Weiſe dann fort. Ganz derſelbe Fall iſt es im Duett der Zauberflöte (7), wo Mozart auch anfangs ſo geſchrieben hatte



bis er am Schluß das Verſehen gewahr wurde, darauf ſorgfältig alle Taktſtriche ausſtrich und die richtigen zog:



Ähnlich war in der Arie des Seſto im Titus (19) das Adagio anfangs ſo geſchrieben



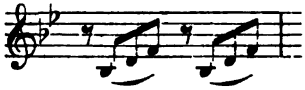
ſpäter ſind die Taktſtriche theils wegradirt, theils ausgeſtrichen und mit Röthel neue hinzugezeichnet, ſo daß es mit dem vollen Takt beginnt[27].

Bei dem Duett der Zauberflöte findet ſich noch ein bei Mozart ſehr ſeltenes Verſehen; es fehlen nämlich im zweiten und dritten Takt die beiden Akkorde der Klarinetten und Hörner, welche er offenbar beim Inſtrumentiren nur vergeſſen hat hineinzuſchreiben. Selten ſind ſonſt in der Inſtrumentation erhebliche Änderungen vorgenommen. Ein ſolches Beiſpiel iſt in der Introduktion der Zauberflöte, wo gleich von Anfang her Trompeten und Pauken in C angewendet waren. Sie ſind vollſtändig eingetragen bis zum Eintritt der drei Damen; für dieſen ſind ihm die Trompeten und Pauken wirkſamer erſchienen, er hat ſie im Vorhergehenden ausgeſtrichen und auf einem Beiblatt Trompeten und Pauken in Es notirt, welche das Triumphlied der drei Damen (7 Takte) begleiten[28]. Für die große Arie Leporello's (I. 4) waren anfangs auch Trompeten und Pauken eingezeichnet, aber wieder ausgeſtrichen, als es an die Ausführung ging. In einer großen komiſchen Arie, die für Così fan tutte beſtimmt war (584 K., S. VI. 45, Rev. Ber. V. S. 104), hat er die Hörner, nachdem ſie ganz ausgeſchrieben waren, nachher weggeſtrichen. In der Arie der Dorabella (28) war auch in den Stellen, wo die Blasinſtrumente allein angewendet ſind, urſprünglich der Grundbaß vom Kontrabaß angegeben; ſpäter hat Mozart dies geſtrichen und noch ausdrücklich hinzugeſetzt senza Basso. Im zweiten Finale der Zauberflöte waren bei Pamina's Worten „Ich muß ihn ſehen" die leiſe nachſchlagenden drei Akkorde anfangs den Saiteninſtrumenten gegeben, welche dann auf Flöten und Klarinetten übertragen ſind. In der Gmoll-Symphonie beabſichtigte er anfangs vier Hörner zu nehmen, aber nach wenigen Takten ſtrich er ſie fort und beſchränkte ſich auf zwei. Im Terzett der Zauberflöte

[27] [Für die angeführten Stellen vgl. den Rev. Ber. S. 102. 108. 112.]

[28] [Vgl. Rev. Ber. S. 105. Als Hauptgrund für die Entfernung der Trompeten und Pauken in C vermuthet Rietz das zu Mozarts Zeit unmögliche ſchnelle Umſtimmen derſelben.]

(19) war die begleitende Figur der tieferen Instrumente im ersten Takt den Geigen gegeben



die dann ausradirt wurde, um die nachschlagenden Viertel an die Stelle zu setzen — mit welchem Gewinn für die Wirkung! Allein dies sind vereinzelte Fälle. Die eigenthümliche Klangfarbe der Instrumente ist ein so wesentliches Element der musikalischen Gestalt, daß sie nicht erst später hinzugethan wird, sondern mit der Erfindung selbst gegeben und bei der Durchbildung fortwährend an ihrem Theil maßgebend ist. Wenn also der Komponist sein Werk seinem inneren Gehör aufführt, so hört er nicht nur gewissermaßen abstrakte Töne, sondern die bestimmt individualisirten, wie sie durch Gesang und Instrumente verkörpert werden; das Bild des Ganzen steht ihm im vollen Farbenglanz lebendig vor der Seele, es bedarf auch in dieser Hinsicht nur der Fixirung desselben. Dabei ist nun freilich nicht zu übersehen, daß Mozart das Orchester, wie er es vom Idomeneo an mit immer steigender Wirkung anwendete, erst selbst geschaffen hat; die vollständige Benutzung der Blasinstrumente, ihre Kombination unter einander, ihre Verbindung mit den Saiteninstrumenten, die dadurch hervorgebrachte wesentlich veränderte Färbung der Instrumentation im ganzen und die Fülle von reizendem Detail in der Mischung der Klangfarben ist sein Werk[29]. Diese Klangwirkungen hatte er nirgends gehört; freilich steckten sie im Orchester wie die Statue im Marmor, aber wie der Bildhauer diese mit dem geistigen Auge erschaut haben muß, um sie aus dem Stein hervorzurufen, so konnte er nur durch Divination mit seinem geistigen Ohre die Klänge vernehmen, welche er dem Orchester entlocken sollte[30]. Um so bewundernswürdiger ist die Sicherheit, mit welcher er aus reiner Intuition auch über diese Mittel verfügte.

Die bisher erwähnten Änderungen sind nicht etwa aus einer reichen Fülle als merkwürdige Beispiele ausgewählt, sondern es sind so ziemlich die einzigen von einigem Belang, welche mir

[29] Vgl. Niemetschek S. 73 f.

[30] Als Stadler sich einmal über eine ihm sehr unbequeme Stelle beklagte und deren Abänderung wünschte, fragte ihn Mozart: „Hast Du die Töne in Deinem Instrument?“ Da er das bejahte, erhielt er die Antwort: „Dann ist es Deine Sache sie herauszubringen“. So erzählte mir Neukomm.

bekannt geworden sind: dies ist wichtig für die Vorstellung, welche von der eigentlichen Thätigkeit Mozarts beim Niederschreiben der Partitur gegeben wurde. Er begnügte sich aber nicht, vor der Abfassung der Partitur jenen flüchtigen Umriß zu entwerfen, der in einem Zuge den Verlauf des Ganzen darstellte, sondern er machte auch bei einzelnen Stellen, wo es ihm darauf ankam das Detail ganz genau zu übersehen, ausgeführtere Skizzen. Kanonische, fugirte, überhaupt kontrapunktisch gearbeitete Stellen, in denen die Stimmführung komplizirter war, oder welche aus irgend einem Grunde Schwierigkeiten darboten, deren Mozart sich ganz versichern wollte, pflegte er auf kleinen Blättern, oder wo er auf schon beschriebenem Notenpapier noch freien Raum fand, erst auszuführen, ehe er sie in die Partitur eintrug. So hatte er von der Stelle im ersten Finale des Don Giovanni, wo die drei Tanzmelodien in verschiedenen Taktarten zusammentreffen, vorher eine genaue Skizze gemacht, welche ich bei Al. Fuchs sah, der sich von jeder der großen Opern Mozarts ein solches Skizzenblatt zu verschaffen gewußt hatte. Ebenso von dem dreistimmigen Kanon im zweiten Finale von Così fan tutte, wo nur der Kanon, nicht auch die frei hinzutretende Stimme des Guglielmo notirt war. Auch zu der Oper L'oca del Cairo sind außer dem Partiturentwurf Skizzen derjenigen Stellen im Quartett (6) und Finale (7) vorhanden, welche durch kontrapunktische Stimmführung eine besondere Aufmerksamkeit erfordern konnten. Leider sind von solchen Skizzen nur wenige erhalten[31], aber auch diese zeigen Mozarts Verfahren ganz klar und lassen keinen Zweifel, daß er bis in die letzte Zeit genaue Vorarbeiten der Art im einzelnen vornahm, um alles ganz fest abgeschlossen zu haben, ehe er sich an die letzte Redaktion der Partitur machte. Das zeugt von der Besonnenheit und Überlegung, mit welcher er arbeitete, von den strengen Anforderungen, die er an sich stellte, von seiner Gewissenhaftigkeit, welche sich der glücklichen Eingebung des Augenblicks und der sicheren Fertigkeit nicht ohne Noth anvertrauen wollte. Wir bekommen dadurch eine ganz andere Vorstellung von dem schaffenden und arbeitenden Mozart als die vielfach verbreitete und bewunderte eines genialen Verschwenders auf künstlerischem Gebiet,

[31] [Daß Skizzen von Mozart zu den Seltenheiten gehören und er wohl überhaupt in verhältnismäßig wenigen Fällen Zeit gehabt habe, dergleichen zu entwerfen, bemerkt Rietz, Rev. Ber. der Opern S. 78.]

der nur wenn die Noth ihn trieb sich entschloß, die reifen Früchte zu sammeln, welche ohne seine Anstrengung das Genie ihm in den Schoß warf. Nicht das ist das Vorrecht des Genies, daß es nicht zu arbeiten, nicht Fleiß und Mühe daran zu setzen braucht, sondern daß seine Anstrengung das Ziel erreicht und daß das vollkommene Gelingen in dem Werke selbst jede Spur der Arbeit und Mühe verwischt.

Auch im Äußern der Mozartschen Partituren spricht sich Sorgfalt und Sinn für Ordnung und Klarheit aus. Die Handschrift ist ziemlich klein, aber, wenngleich häufig rasch und sogar flüchtig, doch stets deutlich, bestimmt und sich gleich bleibend[32]. Mit besonderer Genauigkeit ist auf die kleinen Details geachtet, in denen ein Irrthum namentlich für den Abschreiber leicht möglich ist; so sind alle Vortragszeichen in jeder Stimme sorgfältig angegeben. Kurz, ohne daß irgendwo eine Pedanterie sich zeigt, die auf das Unwesentliche Werth legt und die Zeit durch ein Streben nach übertriebener Gleichmäßigkeit und Zierlichkeit vergeudet, machen diese Partituren den Eindruck einer wohlüberlegten zweckmäßigen Ordnung und einer Reinlichkeit und Sauberkeit, die in jeder Beziehung Fertiges und Abgerundetes zu geben liebt.

Für das bisher angedeutete Verfahren Mozarts ungemein bezeichnend sind auch die schon mehrfach erwähnten zahlreichen Anfänge unbeendigt gebliebener Kompositionen, deren sich viele in seinem Nachlasse vorfanden[33], von denen ein Theil im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird. Unter diesen Partiturentwürfen, von denen einige in der Notenbeilage mitgetheilt sind, finden sich mehrere Anfänge von Messen aus der Salzburger Zeit, der wohl auch einige Lieder, manche der angefangenen Instrumentalkompositionen angehören; bei weitem die meisten aber fallen in die Wiener Zeit. Unter diesen sind bemerkenswerth: 6 Bruchstücke von Quintetten für Saiteninstrumente; 2 Quintette für Klarinette und Saiteninstrumente; 1 Quartett für englisch Horn und Saiteninstrumente; 9 Entwürfe von Violinquartetten; 9 Entwürfe von Klavierkonzerten; 1 Klavierquartett; 2 Entwürfe von Klaviertrios;

[32] Das Facsimile des Veilchens giebt eine Vorstellung von Mozarts Handschrift während der Zeit seines Wiener Aufenthalts.

[33] Das vom Abbé Stadler entworfene Verzeichnis (Rechtf. der Echth. d. Req. S. 9 f.) ist bei Nissen, Anh. S. 18 f., und sorgfältig revidirt bei Köchel, Anh. 12—109 mitgetheilt.

1 Sonate für Klavier und Violoncell; 2 Sonaten für Klavier und Violine; 4 Sätze für 2 Klaviere; 9 Sätze für Klavier.

Es sind sämmtlich nicht flüchtig skizzirte Entwürfe, sondern in sauberer Reinschrift angefangene Partituren, deren Vollendung nur durch äußere Umstände verhindert zu sein scheint. Wie man überhaupt annehmen muß, daß Mozart sich erst ans Niederschreiben begab, wenn er eine Komposition im wesentlichen fertig im Kopfe trug, so machen auch alle diese Anfänge durchaus den Eindruck des Fertigen. Wo auch nur einige Takte niedergeschrieben sind, bieten diese eine abgerundete Melodie, ein Motiv, das eine weitere Ausführung bedingt; sind sie weiter fortgesetzt, so bilden sie ein wohlgegliedertes, fortschreitendes Ganze, das offenbar nicht abbricht, weil die Fortsetzung noch nicht vorhanden war, sondern weil ein Zufall das Aufschreiben derselben störte. Auch kann man immer erkennen, daß nicht etwa nur einzelne Gedanken fixirt sind, sondern daß die Anlage und Ausführung des Ganzen klar vorlag; denn in der gewohnten Weise sind die einzelnen charakteristischen Züge der Ausführung angegeben, so daß schon aus diesen Entwürfen deutlich der Haupteindruck und die Entwickelungsfähigkeit der Motive noch zu entnehmen ist. Es scheint aber, als ob Mozart, wenn er einmal beim Niederschreiben einer Komposition gestört und unterbrochen war, sich sehr schwer entschloß zu derselben zurückzukehren, um sie zu vollenden. Daß er es konnte ist nicht zu bezweifeln, da ihm sein Gedächtnis unverbrüchlich treu war; allein sein Interesse war hauptsächlich bei den Sachen, welche er mit sich herumtrug und im Kopfe vollendete. War dies geschehen, so bedurfte es meistens schon eines Anstoßes, um ihn zum Niederschreiben zu bewegen, und dieser leitete ihn natürlich auf das, was ihn zunächst beschäftigt hatte; zu dem, was für ihn abgethan war, zurückzukehren hatte er weder Trieb noch Bedürfnis. Auch findet sich keine Spur, daß selbst nur einzelnes von dem in Skizzen, vorläufigen Aufzeichnungen, angefangenen Kompositionen Niedergeschriebenen je später von ihm benutzt worden sei. Es ist nicht allein ein Zeugnis von dem Reichthum und der Leichtigkeit seiner Produktivität, daß er auch bei sich selbst kein Anlehen machte, sondern es beweist, daß sein Schaffen stets unmittelbar aus der momentanen künstlerischen Stimmung hervorging, daß jeder Impuls, der ihn zur Produktion erregte, auch einen neuen Keim hervorrief, der nur durch diese eigenthüm-

liche Befruchtung zur lebendigen Entfaltung gedeihen konnte. Die individuelle Wahrheit, die frische Lebendigkeit der Mozartschen Musik ist in dieser wie ein natürlicher Quell stets aufsprudelnden Spontaneität der Erfindung begründet; die künstlerische Vollendung beruht auf der nicht geringeren Fähigkeit, mit gleicher Elasticität und Zähigkeit, mit ebensoviel feinem Gefühl als fester Konsequenz die einmal gefaßte Idee auszubilden: wie aber die ganz eigenthümliche Schönheit und Anmuth, welche als der unverkennbare Charakter der Mozartschen Musik leicht empfunden und genossen wird, entstanden sei, das wird wohl ein ungelöstes Räthsel bleiben.

Daß Mozart, wie sorgfältig er auch das Niederschreiben seiner Kompositionen vorzubereiten pflegte, doch wenn es darauf ankam im Stande war, dem Augenblick zu gebieten und auch schreibend zu improvisiren, kann schon nach dem, was wir von seiner Organisation und seiner Bildung wissen, nicht zweifelhaft sein. Daß er ein Lied, wie er es für Frau v. Keeß im Wirthshaus schnell aufschrieb (S. 51), schon vorher im Kopfe fertig gehabt habe, ist wohl sehr zweifelhaft. Als er Anfang 1787 in Prag war, versprach er dem Grafen Joh. Pachta für die adligen Gesellschaftsbälle einige Kontratänze zu schreiben, die er aber nicht lieferte. Endlich ließ ihn der Graf zum Diner einladen, aber eine Stunde früher als er zu speisen pflegte, und da Mozart erschien, legte er ihm alles erforderliche Schreibmaterial vor und bat ihn inständigst die Tänze zu komponiren, die am folgenden Tage gespielt werden sollten. Mozart setzte sich hin, und vor dem Essen waren neun Kontratänze für volles Orchester in Partitur geschrieben, an die Mozart schwerlich vorher ernstlich gedacht hat[34]. Doch in diesem und ähnlichen Fällen handelt es sich um leichte Musikstücke freier Form; wir haben aber auch

[34] Nissen S. 561. Bohemia 1856 Nr. 22 S. 118. Es sind 4 Quadrillen und 5 Kontratänze; einige haben einen besonderen Namen la favorite, la fenite (la fuite vermuthet Köchel), la piramide. In einem tritt mit Piccolo und großer Trommel ein Thema auf, das von Weber in Kampf und Sieg als österreichischer Grenadiermarsch angewendet ist (Schr. III S. 97); er hatte ihn wohl in Prag kennen gelernt. [Nach Köchels Vermuthung sind es die unter Nr. 510 aufgeführten Tänze, deren Autograph die Univ.-Bibliothek in Prag besitze. Hiernach sind sie auch in die neue Ausgabe (S. XI. 19) aufgenommen. Nottebohm bezweifelt die Echtheit dieses Autographs und der Komposition selbst, vgl. den Rev. Ber. S. 40.]

gesehen (S. 63 f.) daß er Kanons und Doppelkanons von nicht gemeiner Art improvisirte. Und was bedarf es eines weiteren Zeugnisses als einer Erinnerung an seine bewunderte Gabe, frei zu phantasiren?

Diese Fertigkeit auf dem Klavier zu improvisiren diente ihm übrigens nie als Aushülfe beim Komponiren. „Während des Schreibens kam er nie zum Klavier", berichtet Niemetschek (S. 82); „seine Imagination stellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich und lebhaft dar". Auch seine Frau sagt naiv, aber treffend: „Er komponirte nie am Klavier, sondern schrieb Noten wie Briefe und probierte seinen Satz erst, wenn er vollendet war[35]". Er bedurfte also keiner Nachhülfe, um durch den sinnlichen Eindruck sich der Wirkung seiner musikalischen Konzeptionen im ganzen oder einzelnen zu vergewissern, geschweige daß er am Klavier seiner Phantasie Nahrung oder seinen Gedanken bestimmte Form zu geben gesucht hätte. Die fertig gewordenen Kompositionen pflegte er gleich mit seiner Frau spielend und singend zu versuchen, oder wer ihm sonst vorkam. Kelly erzählt, daß er eines Abends zu Mozart gekommen sei, der ihm gesagt habe: „So eben habe ich ein kleines Duett zum Figaro fertig gemacht, Sie sollen es hören". Er setzte sich ans Klavier und sie sangen es zusammen; es war das Duett (16) Crudel perchè finora, und Kelly erinnerte sich oft mit Freuden daran, wie er dies reizende Duett zuerst gehört und mit Mozart gesungen habe[36].

Etwas von Nothbehelfen und Eselsbrücken des Komponirens im Wesen verschiedenes ist es, daß Mozart das Bedürfnis empfand, der Fülle von musikalischen Gedanken, die in ihm lebten und webten, auch einen Ausdruck zu verleihen, sie in sinnlicher Energie vernehmbar auszusprechen, wofür ihm das Instrument, welches er als Meister beherrschte, das Klavier, zu Gebote stand. „Auch in seinen Mannsjahren", erzählt Niemetschek (S. 83), „brachte er halbe Nächte am Klavier zu[37]; dies waren eigentlich

[35] A. M. Z. I S. 855. Nissen S. 473.

[36] Kelly, Remin. I p. 258 f.

[37] „Von seiner Kindheit an", heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog, „spielte er am liebsten bei der Nacht; wenn er sich Abends um 9 Uhr an das Klavier setzte, so brachte man ihn sicher vor Mitternacht nicht wieder davon weg und auch dann mußte man ihn halb zwingen; sonst würde er die ganze Nacht fort phantasirt haben".

die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge. Bei der schweigenden Ruhe der Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne fesselt, entglühte seine Einbildungskraft zu der regsten Thätigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur in seinen Geist gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut, hier flossen von seinen Fingern die wunderbarsten Harmonien! Wer Mozart in solchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe, den ganzen Umfang seines musikalischen Genies: frei und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnem Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen". Daß in solchen Stunden, wo er frei seinem Genius sich hingab und seiner Kraft sich im Genuß erfreute, das was seinen Geist musikalisch beschäftigte sehr häufig den Gegenstand seiner Phantasien ausmachte, konnte um so weniger ausbleiben, da er hier gar keine Rücksicht irgend einer Art zu nehmen hatte, sondern einzig und allein dem inneren Antrieb folgte. Indessen würde man sich sehr irren, wollte man solches Phantasiren als eine direkte Vorbereitung, oder wohl gar als die eigentliche Quelle für ein später darzustellendes Kunstwerk ansehen. Je bestimmter die Phantasie der Ausdruck der momentan erregten Stimmung, je fester sie der Form und Darstellung nach an das Instrument gebunden war, auf welchem sie ausgeführt wurde, um so weniger konnte sie unmittelbar einem mit anderen Mitteln, zu einem bestimmten Zweck auszuführenden Kunstwerk zur Grundlage dienen. Sie war um ihrer selbst willen da, erfüllte ihren Zweck in sich, und wenn das, was eine begeisterte Improvisation hervorgerufen hatte, in der Seele des Künstlers fortlebte und sich weiter ausbildete, so war das ein Moment unter den unzähligen, untrennbaren, die in einer unsichtbaren Kette den schöpferischen Funken fortleiteten.

Mozart hielt auch das Schreiben der Zeit nach von dem Phantasiren geschieden. Er blieb in späterer Zeit der früher angenommenen Lebensweise getreu, daß er die frühen Morgenstunden zum Schreiben anwendete (I S. 730), und pflegte, selbst wenn er abends in Gesellschaft gewesen war oder bis tief in die Nacht gespielt hatte, morgens um sechs oder sieben Uhr zu schreiben; nur daß er sich später die Bequemlichkeit gestattete, dies im Bett zu thun. Von 10 Uhr an gab er gewöhnlich seine Unterrichtsstunden und setzte sich nicht ohne dringende Veranlassung später

wieder an den Schreibtisch. Dergleichen Veranlassungen mochten freilich oft genug vorkommen. Als er den Figaro komponirte, verlegte er, wie der Vater Marianne mittheilt (11. Nov. 1785), alle seine Scolaren auf den Nachmittag, um den ganzen Vormittag zum Schreiben frei zu haben, und man weiß schon, daß er auch den Abend und die Nacht gelegentlich zu Hülfe nehmen mußte[38].

Nicht allein in den Stunden einsamer Ruhe und Abgeschiedenheit und um das innere Bedürfnis zu befriedigen pflegte Mozart zu phantasiren; er zeigte sich als Meister der Improvisation auch wo ihm die Anregung von außen kam, und an dieser fehlte es nicht, da man ihn, wenn er spielte, am liebsten phantasiren hörte. Es liegt ein eigenthümlicher Zauber in dieser künstlerischen Leistung, welche Schaffen und Darstellen in einer Person und in einem Moment vereinigt, und die höchste Konzentration aller künstlerischen Kräfte ist erforderlich, um alle die verschiedenartigen Bedingungen, von welchen das Hervorbringen und Darstellen eines Kunstwerks abhängt, in jedem Moment vollständig zu erfüllen. Gelingt es, durch sichere Beherrschung der Mittel aller Art und schwungvolle Begeisterung diese Aufgabe zu lösen, so wird sie nicht allein den Eindruck einer siegreichen künstlerischen Kraft und Gewalt hervorbringen, sondern als der unmittelbare, volle Ausdruck der ganzen Individualität des Künstlers in ihrer lebendigsten Energie von hinreißender Wirkung auf den Zuhörer sein, der sich selbst in den Zauberkreis des Schaffens hineingezogen fühlt, sowie dessen sympathisches Gefühl wiederum den Künstler höher erhebt. Mozart, der immer bereit war zu spielen, wo er damit Freude machte, phantasirte am herrlichsten, „wenn er aufgefordert zum Spielen im Kreise der ihn umringenden Menge ein paar seiner Auserwählten erschaute, die ihn zu verstehen fähig, seinem Geistesflug zu folgen erkoren waren (S. 52), denen er sich nun, unbekümmert und gedankenlos für alles Übrige ganz hingab, mit ihnen allein nur in den Hieroglyphen der Tonsprache redete, einzig für sie im unermeßlichen Reiche der Klänge sein volles Herz ausströmte[39]".

[38] [Daß Mozart „mit Vorliebe Nachts arbeitete, schrieb und dichtete", sagt Engl S. 28 ohne weitere Gewähr.]

[39] So berichtet ein Zeitgenosse (Wien. A. M. Z. 1818 Nr. 3 S. 62). Als eine ganz besondere Eigenthümlichkeit hebt Rochlitz (A. M. Z. III S. 590 f.

Welchen Eindruck solche Phantasien machten, dafür möge nur ein Zeugnis angeführt werden. Ambros Rieder, der 1851 als Regenschori in Perchtolsdorf achtzig Jahre alt starb, ein eifriger Musiker und braver Mann, schreibt in seinen Lebenserinnerungen [40]:

Als Jüngling bewunderte ich manchen ausgezeichneten Virtuosen sowohl auf der Violine als auf dem Flügel; aber wer kann sich mein Erstaunen vorstellen, als ich so glücklich war den unsterblichen großen W. A. Mozart bei einer zahlreich versammelten und ansehnlichen Gesellschaft auf dem Pianoforte nicht nur variiren, sondern auch phantasiren zu hören. Dies war für mich eine Schöpfung mit ganz anderem Wesen als ich bisher zu hören und zu sehen gewohnt war. Den kühnen Flug seiner Phantasie bis zu den höchsten Regionen und wieder in die Tiefen des Abgrunds konnte auch der erfahrenste Meister in der Musik nicht genug bewundern und anstaunen. Noch jetzt, ein Greis, höre ich diese himmlischen, unermeßlichen Harmonien in mir ertönen und gehe mit der vollsten Ueberzeugung zu Grabe, daß es nur einen Mozart gegeben habe [41].

Und Niemetschek sagte als Greis zu Al. Fuchs: „Dürfte ich mir noch eine Erdenfreude von Gott erbitten, so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Klavier phantasiren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten im Stande war" [42].

Von der Fertigkeit, welche Mozart hatte, „aus dem Kopfe zu spielen", wie er es nannte, und wie er auch die schwierigsten und strengsten Formen dabei mit Leichtigkeit handhabte, ist schon wiederholt die Rede gewesen (I S. 411. 436). Auch dadurch zeichnete er sich vor den übrigen Virtuosen aus, von denen mancher bei der damals üblichen Sitte, große Kadenzen zu improvisiren, „das was er im Konzert selber gut vortrug bei der Kadenz wieder verhunzte", wie Dittersdorf sich ausdrückt (Selbstbiogr. S. 47). Damals kam, wie er berichtet, die neue Sitte auf, anstatt eine

Mozarts humoristischen Witz hervor. „Ich kenne das Spiel der meisten ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrument seit Mozart (Beethoven nicht); ich habe so vieles Vortreffliche — aber von jenem unerschöpflichen Witz auch nicht das Ähnliche gehört".

[40] N. Wien. Mus. Ztg. 1856 Nr. 25.

[41] Vgl. Schink, Litt. Fragm. II S. 288. In einem Bericht über Beethoven aus dem April 1799 heißt es (A. M. Z. I S. 525): „Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diesen Genuß nirgend in dem Maße gefunden als bei Beethoven".

[42] Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 322.

lange Kadenz zu machen in ein simples Thema überzugehen, das nach allen Regeln der Kunst variirt wurde; Mozart pflegte aber in seinen Konzerten sich auch in einer freien Phantasie zu ergehen (I S. 817). So erzählte Rochlitz[43], daß man in Leipzig am Schluß des Konzerts wünschte, ihn noch allein spielen zu hören, wozu er, obgleich er zwei Konzerte, eine obligate Scene gespielt und fast zwei Stunden accompagnirt hatte, sofort bereit war.

Er setzte sich nochmals hin und spielte um allen alles zu werden. Er begann einfach, frei und feierlich in Cmoll — doch es ist eine Albernheit so etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab und beschloß mit den gedruckten Variationen über Je suis Lindor [I S. 692].

Von dem Konzert, welches er im Januar 1787 in Prag gab, berichtet Stiepanek:

Zum Schluß der Akademie phantasirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde und steigerte dadurch den Enthusiasmus der entzückten Böhmen aufs höchste, so daß er durch den stürmischen Beifall welchen man ihm zollte sich gezwungen sah, nochmals an das Klavier sich zu setzen. Der Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge, daß er von den entbrannten Zuhörern zum drittenmal bestürmt wurde. Mozart erschien und innige Zufriedenheit über die allgemeine enthusiastische Anerkennung seiner Kunstleistungen strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum drittenmal mit gesteigerter Begeisterung, leistete was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrschenden Todesstille eine laute Stimme im Parterre rief: Aus Figaro! worauf Mozart in das Motiv der Lieblingsarie Non più andrai einleitete, ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen aus dem Stegreif hören ließ und unter dem rauschendsten Jubel diese merkwürdige Production endigte[44].

Auch Niemetschek sagt von dieser Akademie (S. 40):

Der Zustand einer süßen Bezauberung löste sich, als Mozart allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte und unser Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute überströmende Beifallsäußerung auf. Und in der That übertraf dieses Phantasiren alles, was man sich vom Klavierspielen vorstellen konnte, da der höchste Grad der Compositionskunst mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt war.

In solchen Momenten der Begeisterung am Klavier nahm auch sein Äußeres einen Ausdruck an, der den Zuhörer den großen

[43] A. M. Z. I S. 113.
[44] Nissen S. 517.

Künstler erkennen ließ, den man sonst in ihm nicht vermuthete[45]. Er war klein, aber von proportionirtem Körperbau mit kleinen Händen und Füßen, früher mager und in den letzten Lebensjahren mehr korpulent. Der Kopf war im Verhältnis zum übrigen Körper etwas zu groß; das stets blasse Gesicht war nicht unangenehm, aber verrieth nichts Außergewöhnliches, auch die Mozartsche Nase fiel nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Größe auf. Das ziemlich große und gut geschnittene Auge[46] mit schönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unstät und zerstreut: der gesammte Eindruck kein bedeutender. Mozart sah es ungern, wenn man merken ließ, daß sein Äußeres wenig verspreche (I S. 431 f.). Er war einmal recht böse, als er hörte, daß der preußische Gesandte jemanden ein Empfehlungsschreiben an ihn gegeben und dabei gesagt hatte, man möge sich an Mozarts unbedeutendes Äußere nicht stoßen[47]. „Dieser immer zerstreute Mensch", heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog, „schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne". „Da änderte sich sein ganzes Antlitz", sagt Niemetschek, „ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte".

33.

Mozart und das Klavier.

Daß Mozart der größte und genialste Klavierspieler seiner Zeit war, ist oft und laut genug bezeugt. Zwar ist der Ruhm schnell vorüberrauschender Virtuosenleistungen meist glänzender und allgemeiner als der unvergänglicher Kompositionen, allein selbst die begeisterten Berichte der Zeitgenossen lassen von jenen

[45] Vgl. Nissen S. 622 f. Niemetschek S. 66.
[46] [Engl, Mozart S. 25 f.]
[47] Nissen S. 692.

doch nur ein schattenartiges Bild zurück. Obgleich es nicht möglich ist, von Mozarts Klavierspiel eine bestimmte und anschauliche Vorstellung zu geben, wird es doch nicht ohne Interesse sein, einige charakteristische Züge desselben, soweit sie nachweisbar sind, zusammenzustellen.

„Er hatte kleine schöne Hände", sagt Niemetschek (S. 66 f.); „bei dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte". Unwillkürlich hielt und bewegte er wie die meisten Klavierspieler auch sonst seine Hände meist in der Lage als spiele er Klavier. Im Schlichtegrollschen Nekrolog wird sogar bemerkt, seine Hände hätten eine so feste Richtung für das Klavier gehabt, daß er deshalb nur mit äußerster Mühe und Furcht sich bei Tische das Fleisch zu zerschneiden im Stande gewesen sei! (I. S. 798). „Es ist zu verwundern, wie er damit so vieles, besonders im Baß greifen konnte. Diese Erscheinung muß man der trefflichen Applikatur, die er nach eigenem Geständniß dem fleißigen Studium der Bachschen Werke zu danken hatte, zuschreiben"[1]. In der That scheint Mozart frühzeitig die Klaviersachen Ph. Em. Bachs gespielt zu haben — sein Vater bestellt in seinen Briefen an Breitkopf häufig die neuesten Kompositionen desselben — und äußerte in einer Gesellschaft (bei Doles, als von Bachs Spiel die Rede war: „Er ist der Vater, wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist ein . . ."[2]. Schon aus früheren Äußerungen Mozarts über das Spiel von Nanette Stein (I S. 409) und Vogler (I S. 438) geht hervor, welchen Werth er auf guten Fingersatz als die Grundlage eines sicheren, fertigen und ausdrucksvollen Klavierspiels legte; und daß die von Ph. Em. Bach[3] nach den Grundsätzen seines Vaters[4] ausgebildete Applikatur die Entwickelung der eigentlichen Klavier-

[1] Vgl. A. M. Z. I S. 157.

[2] So erzählt Rochlitz (Für Freunde der Tonk. IV S. 309 f.) und diese Äußerung klingt ganz nach Mozart. Wenn er aber von einem Besuche Mozarts bei Bach in Hamburg, kurz ehe er nach Leipzig kam (1789), spricht, so hat er vergessen, daß Bach 1788 starb und Mozart nie in Hamburg war.

[3] Sein Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen erschien zuerst im Jahre 1752; seine zahlreichen und allgemein verbreiteten Klavierkompositionen trugen vor allem dazu bei, die richtigen Grundsätze auch praktisch zur Geltung zu bringen.

[4] Eine Charakteristik von J. Seb. Bachs Klaviertechnik giebt Forkel (üb.

technik begründete, ist ebenso bekannt, als daß Mozart — neben und nach ihm Clementi — den ersten wesentlichen Fortschritt auf der so betretenen Bahn that[5]. Vor allen Dingen verlangt er vom Spieler eine „ruhige und stette Hand", deren „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit" (I S. 721) so ausgebildet sein müsse, daß die Passagen „fortfließen wie Öl" (I S. 409); Kunststücke, welche diese wesentlichen Vorzüge zu beeinträchtigen drohten, rieth er nicht zu sehr zu üben. Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelheiten, „alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto auszudrücken" (I S. 438), waren ihm die ersten Erfordernisse; daher tadelte er ganz besonders alles Übereilen, dessen nothwendige Folge Verhudeln sei. Es sei viel leichter eine Sache geschwind als langsam zu spielen, bemerkt er (I S. 438); „man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt, ist es aber schön? — man kann in der Geschwindigkeit in der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört — ist es aber schön?" Daher warnt er, nicht allein bei gebundener Schreibart (S. 89) sondern wo nur ein Vergreifen möglich schien, vor zu geschwindem Tempo (I S. 434)[6]. Eng verbunden mit dieser Forderung der Deutlichkeit und Präcision ist die des strengen Takthaltens. Nanette Stein, meinte er (I S. 409), werde die Hauptsache in der Musik, das Tempo, niemals bekommen, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen habe, nicht auf den Takt zu spielen. Und bei seinem Spiel erregte das vor allem Bewunderung, daß er immer akkurat im Takt blieb, daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte streng am Takt festhielt, daß er dabei doch mit vollendetem Ausdruck und inniger Empfindung spielte — und alles ohne dazu Grimassen zu machen, die ihm sehr widerwärtig waren (I S. 409).

J. Seb. Bach S. 11 f.); Notizen über die früher übliche Applikatur Becker (Hausmusik in Deutschland S. 58 f.).

[5] A. E. Müller hat in seiner Anweisung zum genauen Vortrag der Mozartschen Klavierkonzerte (Leipz. 1796) die Grundsätze der Bachschen Applikatur auf die schwierigen Stellen in fünf Konzerten Mozarts angewandt und danach den Fingersatz derselben bestimmt und nachgewiesen.

[6] „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über Verhunzung seiner Kompositionen bei öffentlicher Aufführung, hauptsächlich durch Übertreibung der Schnelligkeit des Tempos" berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 54 f.).

Allerdings ist Korrektheit des Spiels erst die nothwendige Voraussetzung virtuosenhafter Leistungen — obgleich diese Anforderung schon außerordentlich viel in sich faßt —; Fertigkeit und Sicherheit in der Überwindung ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten, Feinheit und Geschmack im Vortrag müssen hinzukommen, und vor allem die Kraft, das Spiel durch jenen belebenden Hauch zum wahren Ausdruck des innerlich Empfundenen und Verstandenen zu erheben, welche den genialen Virtuosen momentan dem schaffenden Künstler an die Seite stellt. Daß Mozart nach diesen verschiedenen Seiten hin auch als Virtuos[7] auf einer Höhe stand, welche ihm niemand streitig machte, dürfen wir dem übereinstimmenden enthusiastischen Beifall des Publikums und der Kenner[8], wie dem Ausspruche urtheilsfähiger Künstler glauben. Wenn Clementi erklärte, so geist- und anmuthsvoll wie Mozart habe er niemand spielen hören, Dittersdorf in seinem Spiel Kunst und Geschmack vereinigt fand (I S. 721), und Haydn mit Thränen versicherte, Mozarts Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es „ans Herz ging" (S. 45), so sind die einfachen Äußerungen solcher Männer beredter als emphatische Hyperbeln[9].

In Mozart waren Virtuos und Komponist vereinigt, die Reproduktion des Virtuosen war daher in einem höheren und bedeutenderen Sinn ein Nach- und Wiederschaffen als es meistens

[7] „Es war sein größtes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 49), „daß man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrumente erwartete und zu sehen wünschte" (vgl. I S. 438).

[8] „Mozart ist der fertigste, beste Clavierspieler, den ich je gehört habe", schreibt ein Berichterstatter aus Wien 1787 (Cramer, Mag. f. Mus. II S. 1273). „Nimmermehr werde ich den himmlischen Genuß vergessen", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113), „den er auch mir theils durch den Geist seiner Compositionen theils durch den Glanz und dann wieder durch die herzschmelzende Zartheit seines Vortrags verschaffte".

[9] [Diesen Stimmen gegenüber überrascht auf den ersten Anblick das Urtheil Beethovens, Thayer II S. 409: „Beethoven erzählte Czerny, daß er Mozart habe spielen hören; er habe ein feines, aber zerhacktes Spiel gehabt, kein Legato, in dem B. zuerst bewunderungswürdig war, der das Pianoforte wie eine Orgel behandelte". Der scheinbar harte Ausdruck sollte den Gegensatz zu der von Beethoven angestrebten und von ihm persönlich erreichten Entwickelung der Klaviertechnik (Nottebohm 2. Beethov. S. 356 f.) ausdrücken und ist nur in diesem Sinn zu verstehen. Ähnlich muß sich Beethoven seinem Neffen gegenüber ausgesprochen haben, der in einem Konversationsbuche auf eine nicht vorhandene mündliche Äußerung Beethovens antwortet: „Damals war es auch noch in der Wiege". (Thayer I S. 165 f.)]

der Fall ist. Von dieser vereinigten Leistung lassen uns seine Klavierkompositionen nur ein sehr unvollkommenes Bild fassen, theils weil der belebende Hauch der genial künstlerischen Ausführung unwiederbringlich entschwunden ist, theils weil ein großer Theil derselben unter dem Einfluß äußerer Verhältnisse geschrieben ist, welche weder dem Komponisten noch dem Klavierspieler freien Spielraum gewährten[10].

Variationen über ein bekanntes Thema waren zu jener Zeit eine beliebte Form der freien Improvisation, so daß Variiren und Phantasiren nicht selten als gleichbedeutend erscheint[11]. Das Interesse, welches auch ein weniger gebildetes Publikum an dieser Form nimmt, ist begreiflich. Ein einfaches Thema, entweder schon bekannt oder so gebildet, daß es sich leicht einprägt, bietet dem Hörer einen sicheren Halt, daß er sich mit Behagen der Unterhaltung überlassen kann, dasselbe unter mannichfachen Verkleidungen zu erkennen und zu verfolgen. Eigentliche Durchbildung und Verarbeitung eines Motivs in einem stetigen Zusammenhang, der auch den Zuhörer nöthigt mit stetiger Aufmerksamkeit zu folgen, ist nicht die Aufgabe dieser galanten Variation. Es kommt vielmehr darauf an, durch Hervorheben eines charakteristischen Elements im Thema — dies mag nun in der Harmonienfolge oder im Rhythmus oder in der Melodienbildung liegen — die Erinnerung an dasselbe festzuhalten, um auf dieser Basis frei mit demselben zu spielen. Diese Behandlungsweise hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Arabeske und ähnlichen Ornamenten in der Architektur. Auch diese entwickeln, an scharf begrenzte, enge Räume gebunden, ein reiches, vielverschlungenes, phantastisches Spiel vegetabilischer und animalischer Formen, deren üppiger Reichthum die knappe Strenge der Grundform durch den Schein der Willkür verhüllt. In ähnlicher Weise sucht die Variation durch den glänzendsten und mannichfaltigsten Schmuck zu verstecken, daß sie an gewisse Grundzüge des Themas gefesselt ist. Der scheinbare Widerstreit dieser verschiedenen Richtungen, die Überraschungen, welche dadurch hervorgerufen werden, bilden einen Hauptreiz dieser musikalischen Form; der Einfall, die Pointe sind hier am Ort, und da dergleichen sehr leicht an eine geschickte

[10] Frz. Lorenz, W. A. Mozart als Clavier-Componist (Bresl. 1866), eine schöne, an feinen Zügen reiche Charakteristik. [Angez. A. M. Z. 1867 S. 48.]

[11] Vgl. I S. 696. 720. 817.

und geistreiche Behandlung technischer Schwierigkeiten anzuknüpfen ist, so findet auch der Virtuos bei diesem Genre leicht seine Rechnung.

Mozart hat durchweg nur diese leichte Art der Variationen kultivirt, so daß ein Recensent den Wunsch aussprechen konnte, er möchte „nicht bloß Variationen des Melismatischen, sondern nach Art der beiden Hrn. Bach, mit sinnreichen Inversionen und Nachahmungen, in der gebundenen Schreibart variirte Sätze" schreiben[12]. Da dieselben bei den Dilettanten besonders beliebt waren, sah er sich öfter veranlaßt, für seine Schülerinnen (I S. 729) oder für gesellige Zwecke dergleichen zu komponiren. Er selbst legte keinen Werth darauf und pflegte sich um ihre Veröffentlichung nicht zu kümmern. Da sie aber beim Publikum großen Beifall fanden, wurden sie um die Wette gedruckt[13], häufig wurden solche Publikationen nicht sorgfältig gemacht und manches auf Mozarts Namen in Umlauf gesetzt, was nicht von ihm herrührte[14]. In die Wiener Zeit gehören sicher folgende Variationen, und zwar ins Jahr 1784:

[12] Mus. Real-Zeitg. 1788 S. 49.

[13] Torricella kündigte 1785 Neueste Fantasie-Variationen von Mozart in folgender Weise an: „Die Begierde, mit der man aller Orts nach den Arbeiten dieses berühmten Meisters sich sehnt, und die auszeichnend durch Kunst und Annehmlichkeit die Achtung des Kenners erringen und die Seite unsers Herzens so sanft melodisch berühren, bewog mich diese sehr schönen Variationen mir eigen und bey den schäzbarsten Musikliebhabern dadurch ein neues Verdienst zu machen, da ich ihnen neue Arbeit erbiete, die dem Verfasser neuerdings Ehre macht. — So ich mich nach und nach bestreben werde alle übrigen Variationen dieses vortrefflichen Meisters dem hochachtbaren Publicum gestochener in die Hände zu liefern". Frl. Aurnhammer besorgte mehrfach den Druck Mozartscher Variationen (Cramer, Magaz. d. Mus. II S. 1274).

[14] Die Variationen über ein Thema von Dittersdorf (287 Anh. K.) sind von Eberl, wie dieser im Hamburger Correspondenten (25. Juli 1798 Nr. 118 Beil.) erklärt hat, und ihm gehören auch die oft unter Mozarts Namen gedruckten Variationen über das Thema: „Zu Steffen sprach im Traume" (288 Anh. K.). Ferner rühren die Variationen über ein Thema aus Sarti's I finti eredi (289 Anh. K.) von Förster her. Mozarts Wittwe behauptete auch in Briefen an Härtel (25. Mai, 15. Juni 1799) mit Berufung auf wohlunterrichtete Freunde aufs bestimmteste, die Variationen Une fièvre brûlante (285 Anh. K.), über deren Echtheit schon Siebigke (Mozart S. 68) Zweifel äußerte, seien nicht von Mozart, und gewiß mit Recht. [Zwei weitere Mozart untergeschobene Variationenhefte führt Köchel, Anh. 286. 290 an.] Arrangirt sind 54 K. (nach der Violinsonate 547 K., und 137 Anh. K. (nach dem Stadlerquintett 581 K.). [Auch die beiden letzteren sind in die neue Ausgabe nicht aufgenommen.]

1 „Unſer dummer Pöbel" aus Glucks Pilgrimme von Mekka (I S. 817 vgl. 811). (455 K., S. XXI. 11.)
2 Come un agnello aus Sarti's. Fra due litiganti (S. 39). (460 K., S. XXI. 12.)

Im Jahre 1785 komponirt ſind

3 d. 12. Sept. (500 K., S. XXI. 13).
4 (vierhändig) d. 4. Nov. (501 K., S. XIX. 6).

Dann folgen

5 Ueber ein Menuett von Duport, comp. 9. Apr. 1789. (573 K., S. XXI. 14.)
6 „Ein Weib iſt das herrlichſte Ding" aus dem zweiten Theil der zween Anton von Schikaneder, comp. 8. März 1791. (613 K., S. XXI. 15.)

Im Jahre 1785 angekündigt werden

7 Lison dormoit. (264 K., S. XXI. 5.)
8 La belle Françoise. (353 K., S. XXI. 8.)
9 Salve tu domine aus Paeſiello's eingebildetem Philoſoph. (398 K., S. XXI. 10.).
10 La bergère Silimène (mit Violine). (359 K., S. XVIII. 44.)
11 Hélas, j'ai perdu mon amant (mit Violine). (360 K., S. XVIII. 45.)

Im Jahre 1786

12 Marche des mariages Samnites von Grétry. (352 K., S. XXI. 7.)

Im Jahre 1787

13 Ah, vous dirais-je maman. (265 K., S. XXI. 6),

wiewohl dieſe zum Theil gewiß einer früheren Zeit angehören[15].

In allen, ſelbſt den in mancher Hinſicht bedeutenderen, iſt der Zweck offenbar eine mehr ſpielende Unterhaltung, die namentlich auch durch den Kontraſt der einzelnen Variationen in einer Weiſe erreicht wird, wie ſie ſeitdem durch den Wechſel von Tempo und Takt, Dur und Moll, Beſchäftigung der linken und rechten Hand lange Zeit bis zum Überdruß angewendet iſt. Eine tiefere

[15] Beſtimmt rühren aus früherer Zeit her
14. 15 (24. 25 K., S. XXI. 1. 2) im neunten Jahre komponirt.
16 (179 K., S. XXI. 3) über Fiſchers Menuett, ſchon 1774 komponirt (I S. 363).
Außerdem die in Paris gedruckten
17 Mio caro Adone aus Salieri's fiera di Venezia. (180 K., S. XXI. 5.)
18 Je suis Lindor aus Beaumarchais' Barbier. (354 K., S. XXI. 5. Vgl. I S. 572.)
Im Juli 1781 erwähnt Mozart drei Arien mit Variationen, ohne ſie näher zu bezeichnen. (I S. 729.)

Bedeutung in die Folge der Variationen, etwa durch die Entfaltung verschiedener und doch nah verwandter Stimmungen, zu legen, ist Mozart ebenso wenig eingefallen als mit humoristischer Laune einem einfachen Thema eine Reihe bizarrer Einfälle weniger zu entlocken als aufzuheften. Es läuft vielmehr im wesentlichen auf eine reiche und geschmackvolle, melismatische Verzierung des Themas hinaus; harmonische und kontrapunktische Wendungen fehlen zwar nicht, allein sie sind nur angedeutet und als eine flüchtige Würze verwendet. In manchen früheren Variationen (18. 1. 7. 8. 12) tritt die Technik in den Vordergrund. Gewisse damals beliebte Schwierigkeiten, wie das Überschlagen der Hände, lang ausgehaltene Triller oder Trillerketten in der einen Hand, während die andere das Thema hat u. dgl., fehlen selten; die Passagen, die freilich jetzt weder Neuheit oder Schwierigkeit beanspruchen können, erweisen sich, wenn man sie genauer darauf ansieht, durchgängig als elegant und eigenthümlich. Bemerkenswerth ist die überall vorausgesetzte sehr gleichmäßige Ausbildung der beiden Hände; der linken Hand wird eine nicht unbedeutende Fertigkeit zugemuthet, wie man sie ja in Mozarts Spiel vorzüglich bewunderte. In späteren Variationen (3. 5. 6. 17) tritt das Bravourmäßige fast ganz zurück. Die Aufgabe eines leichten, zierlichen und graziösen Spielens mit dem gegebenen Thema wird sehr anmuthig gelöst, und mit richtigem Gefühl eine Darstellungsform, die nur unter eigenthümlichen Bedingungen eine höhere Würde erlangen kann, in der Regel leicht behandelt, ohne ihr ein ihrem Wesen fremdes Gewicht anzuhängen. Als eine der ansprechendsten und gelungensten Kompositionen dieser Art dürfen die vierhändigen Variationen (4) gelten, welche ebenso anmuthig und elegant als unterhaltend sind.

Mitunter machen Variationen auch einen Bestandtheil — bald den Mittel-, bald den Schlußsatz — einer Sonate, sowohl mit, als ohne Begleitung[16] aus. Sie sind auch hier nicht wesentlich anders behandelt, nicht größer angelegt noch freier ausgeführt, auch nicht durch Zwischenglieder miteinander verbunden und zu einem zusammenhängenden Ganzen erweitert, wie dies von Haydn und Beethoven mit Erfolg geschehen ist. Die von Mozart frei erfundenen Themas sind meistens frischer und anmuthiger als

[16] In den Sonaten für Klavier und Violine S. XVIII. 33. 35. 41., in den Trios S. XVII. 6. 11, in den Klaviersonaten S. XX. 6. 11.

die entlehnten, auch tritt entsprechend dem Charakter des ganzen Musikstücks die Bravour als solche zurück. In den begleiteten Sonaten ist nicht allein durch die Vermehrung der Stimmen ein größerer Reichthum gegeben, sondern nicht selten wird, indem eine Stimme das Thema unverändert festhält, der Charakter einer freien kontrapunktischen Behandlung desselben schärfer ausgesprochen. Indessen sind dies wie gesagt keine wesentlichen Modifikationen: die Form der Variation ist auch hier als ein leichtes unterhaltendes Spiel aufgefaßt[17].

Für bestimmte Veranlassungen und Personen waren wohl auch einige einzelne kleine Sätze für Pianoforte geschrieben, wie die drei Rondos

1 In D dur, comp. 10. Jan. 1786. (485 K., S. XXII. 7.)
2 In F dur, comp. 10. Juni 1786. (494 K., S. XXII. 8.)[18]
3 In A moll, comp. 11. März 1787. (511 K., S. XXII. 9.)

Von diesen sind die beiden in F und D dur leicht zu fassen und zu spielen, recht freundliche Musik, aber nicht hervorstechend; das letztere hat die Eigenthümlichkeit, daß das oft wiederholte Thema, wie dies häufig bei Ph. Em. Bach geschieht, in verschiedenen Tonarten wiederkehrt, was natürlich in den Zwischensätzen eine wechselnde Modulation voraussetzt[19]. Sehr schön und eigenthümlich ist das dritte in A moll[20]. Das Thema hat durch Rhythmus und harmonische Behandlung etwas Pikantes, das an fremde Volksmelodien erinnert — eine bei Mozart wie bei Beethoven nicht häufige Art der Charakteristik —, und überrascht, so oft es mit eigenthümlichen Modifikationen wiederkehrt, jedesmal von neuem. Das zweite Thema, schon durch den Kontrast gegen das erste wirksam, ist auch an sich schön und bedeutend und giebt zu einer harmonisch und klaviermäßig interessanten Ausführung Veranlassung. Der kleine Mittelsatz in A dur ist zwar leichter gehalten, klingt aber durch einige besondere Wendungen sehr fein an das Hauptthema an, zu welchem er durch eine frappante Modulation zurückführt. Das Ganze hat einen durchaus

[17] Man vergleiche die Bemerkungen von Marx über Mozarts Variationen (Lehre von der musik. Kompos. III S. 84 f.).

[18] Man hat es willkürlich, aber nicht eben unpassend, mit zwei anderen am 8. Jan. 1788 componirten Sätzen (533 K., S. XXII. 14) zu einer Sonate verbunden.

[19] Vgl. Widmann, Formenlehre S. 111 f.

[20] Dies Rondo ist analysirt von Marx (Lehre v. d. mus. Kompos. III S. 150 f.).

originellen Charakter, und der Ton von Wehmuth, der zu Grunde liegt und überall hervorbricht, hält die Gegensätze der Beweglichkeit und Beruhigung auf die anziehendste Weise zusammen.

Sehr schön ist auch das kleine Adagio in H moll (540 K., S. XXII. 16) — komponirt 9. März 1788 — von ernstem, gehaltenem Ausdruck, der durch eine Beimischung trüber Empfindung seine eigenthümliche Farbe erhält, in der Ausführung namentlich durch die harmonischen Wendungen interessant. Obgleich dieses Stück in ganz regelmäßiger Form, in zwei Theilen mit einer Coda, geschrieben ist, erinnert es doch in seiner ganzen Haltung an die Improvisation, was allerdings noch deutlicher in den sogenannten Phantasien hervortritt. Es ist schon bemerkt worden, daß man Präludien oder Phantasien verschiedenartigen Kompositionen als Einleitung vorangehen ließ, entweder in freier Improvisation oder auch ausgearbeitete Stücke, die bei verschiedenen Gelegenheiten benutzt werden konnten. Eine Phantasie der Art, welche der schönen C dur-Fuge vorgesetzt ist, wurde bereits (S. 93) erwähnt.

Von Paris aus schickte Mozart (20. Juli 1778) seiner Schwester ein kleines Präambulum, „kein Präludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern nur so ein Capriccio, um das Klavier zu probiren" — die Spielart überließ er ihrer eigenen Empfindung. „Um 4 Uhr hat sie es bekommen", berichtet darauf der Vater (13. Aug. 1778), „um 5 Uhr kam ich nach Hause, und sie sagte, sie hätte sich etwas ausgedacht, wenn es mir gefiele, so wollte sie es aufschreiben. Sie fing das Präludium auswendig die erste Seite zu spielen an. Ich riß die Augen auf und sagte: wo Teufl hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack". Ohne Zweifel ist dies das Präludium in C dur (395 K., S. XXIV. 24), welches Mozarts Schwester besaß[21].

Der wesentliche Charakter desselben, wie des Präludiums in

[21] [Ich habe die Darstellung ungeändert gelassen, möchte derselben aber eine von kundiger Seite mir ausgesprochene Vermuthung gegenüberstellen. Am 11. Oktober 1777 schickt Mozart seiner Schwester aus Augsburg „vier Präambula; in was für Ton sie führen, wird sie sehen und hören". Hierauf paßt viel besser die „kleine Phantasie" K. 395, welche in der That aus vier abgeschlossenen Sätzen besteht, die auch getrennt für sich verwendet werden können. Der Ankündigung des Präambulum aus Paris kann ganz wohl die gleich folgende Phantasie in D moll (K. 397) entsprechen, welche dann ins Jahr 1778 fiele.]

C moll (396 K., S. XX. 19) ist der modulatorische. Ohne eine ausgebildete Melodie hervortreten zu lassen, ohne ein bestimmtes Motiv durchzuführen, bewegt sich das Ganze in verschiedenartigen, geschickt gruppirten Arpeggien und Figuren, welche beide Hände gleichmäßig in Thätigkeit setzen und eine reiche Fülle rasch wechselnder, oft fremdartiger und auffallender und namentlich durch Vorhalte aller Art scharf gewürzter Harmonien entfalten, wie auf einem in Krümmungen und Windungen dahinfließenden Strom die Ansicht derselben Gegend in jedem Augenblick wechselt. Denn auch bei diesem scheinbar fesselosen Umherschweifen in mannigfaltigen Harmonien gewahrt man eine feste Organisation in der Folge der Modulationen, in der Verbindung der Figuren und in der ganzen Anlage. Die erste zerfällt in mehrere abgeschlossene kontrastirende Sätze, der zweiten ist die bestimmte Form eines zweitheiligen Sonatensatzes zu Grunde gelegt, welche nur in den einzelnen Elementen der Gestaltung ganz frei behandelt wird.

Von etwas verschiedener Anlage ist die Phantasie in D moll (397 K., S. XX. 20), insofern das melodische Element hier allerdings zur Geltung kommt, allein anfangs nur in mehrfach sich wiederholenden Ansätzen, die vor einer vollständigen Ausbildung zur Cantilene jedesmal durch den Eintritt eines kontrastirenden Motivs oder einer ganz unvermittelt dazwischenstürmenden raschen Passage unterbrochen wird. Der Charakter der allmählichen Sammlung und Konzentration der Kraft ist deutlich darin ausgesprochen. Das anmuthig zarte Thema, welches zuletzt hervortritt und volle Gestalt gewinnt, kann aber noch keineswegs als das eigentliche Endresultat solcher Vorbereitung angesehen werden; es wird auch nicht weiter ausgeführt, sondern erst abgebrochen, dann rasch zum Schluß geführt, der allerdings beruhigt, aber nicht befriedigt und so auch das Ganze nur als die Ankündigung eines Größeren erscheinen läßt.

Weiter ausgeführt und in jedem Betracht bedeutender ist die bekannte Phantasie in C moll (475 K., S. XX. 21), durch deren Vortrag Mozart Jos. Frank so in Erstaunen setzte (I S. 810 f.)[22]. Fünf Sätze von verschiedenem Tempo, mit wechselnder Ton- und

[22] Sie ist 20. Mai 1785 komponirt und von Mozart zugleich mit der schon 14. Okt. 1784 komponirten Sonate in C moll (457 K., S. XX. 14) als Op. 11 veröffentlicht.

Taktart sind untereinander durch überleitende Passagen oder harmonische Wendungen zu einem Ganzen eng verbunden. Jeder derselben hat, ohne vollständig abzuschließen, doch eine gewisse Selbständigkeit, ausgebildete Melodien treten in jedem hervor, die auch wohl zu einer einfachen Liedform abgerundet sind; allein nirgends zeigt sich eine Ausführung oder gar Durcharbeitung eines Motivs, immer drängt es vorwärts, jeder Abschluß führt nothwendig auf ein Folgendes hin, das dann einen lebhaften Kontrast zu dem Vorhergehenden bildet. Dadurch erhält das Ganze, trotzdem daß die langsamen Tempos überwiegen, einen unruhigen Charakter; und obgleich der Schluß zu dem ernsten und gehaltenen Anfang wieder zurückkehrt, so wird doch keine volle Befriedigung, sondern nur ein vorläufiger Abschluß erreicht. Auch hier ist das Wesen der ganzen Phantasie modulatorisch. Die Harmonien wechseln häufig, oft Takt für Takt, rasch und frappant, und hierin liegt das bewegende Element — Figuren, Passagen, zum Theil auch die Melodien sind wesentlich bestimmt, dasselbe zur Geltung zu bringen. Trotz ihrer Ausdehnung bewahrt diese Phantasie also doch den Grundcharakter der Vorbereitung, allerdings nicht allein auf die Sonate, mit welcher sie gedruckt ist. Denn ohne Zweifel gewährt sie auch für sich Befriedigung. Die Stimmung, welche sich in den beiden ersten Takten des Adagio so vernehmlich ausspricht, ist in der ganzen Phantasie festgehalten: ein trüber Ernst, der fragend und zweifelnd, kämpfend und ringend, nach Befreiung von einem schweren Druck, nach Klarheit und Befriedigung strebt, ohne dieselbe durch sanften Trost oder muthiges Widerstreben ganz gewinnen zu können, und am Ende nach vergeblichen Anstrengungen sich in sich selbst verschließt. Eine titanische Vermessenheit, die die Welt aus den Angeln heben möchte, um sich unter ihren Trümmern zu begraben, oder eine humoristische Selbstironie, die das eigne Wesen, weil sie mit demselben nicht fertig werden kann, verspottet und negirt, ist hier nicht zu finden. Die Fassung eines Mannes, der auch im Kampfe mit sich die Herrschaft über sich selbst nicht aufgiebt, durchdringt die ganze Stimmung dieser Phantasie, wie die freie Form derselben durch den sich selbst beherrschenden Künstler harmonisch und maßvoll ausgebildet ist. Für jene Zeit war dieselbe nicht nur durch ihre harmonischen Kühnheiten, sondern den Gehalt ihrer Stimmung eine Aufgabe von ungewöhnlicher

Bedeutung. Schade, daß die Briefe, welche Mozart über dieselbe an Frau v. Trattner geschrieben hat (I S. 810), nicht erhalten sind[23].

Neben diesen einzelnen Sätzen für Klavier[24] ist ganz besonders die Sonate für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente von Mozart kultivirt worden[25]. Den Grund zu der eigentlichen Sonate in mehreren zu einem Ganzen vereinigten Sätzen und zu der bestimmten Form, in welcher wenigstens der Hauptsatz der Sonate behandelt zu werden pflegt, haben Kuhnau und Dom. Scarlatti gelegt, der letztere auch als ein ausgezeichneter Techniker die dem Charakter des Klaviers entsprechende Behandlungs- und Darstellungsweise zur Geltung gebracht. Je mehr seit Mitte vorigen Jahrhunderts das Klavier als Soloinstrument, besonders der Dilettanten, in den Vordergrund trat, wurde auch diese Gattung von Kompositionen mit wachsender Vorliebe gepflegt. Namentlich waren es Ph. Em. Bach und von ihm angeregt Jos. Haydn, welche die Form der Sonate im wesentlichen fest bestimmten und durch freie und geistreiche Ausbildung der einzelnen Elemente, durch Kraft der Erfindung, Geschmack in der Ausführung, alle in derselben ruhenden Keime zu lebenskräftiger Entwickelung brachten. An sie schließt Mozart sich an, der auch seinerseits die Sonate in eigenthümlicher Weise fortbildete.

Nachdem bereits darauf hingewiesen ist (I S. 327 f.), daß die Grundformen der selbständigen Instrumentalkompositionen namentlich durch die freiere Entwickelung der Klaviersonate zur Ausbildung gelangten, und jeder Fortschritt fördernd auf diese zurückwirkte, genügt es hier die Hauptpunkte kurz zu berühren.

Die Sonate bezeichnet jetzt eine Komposition für Solo-

[23] Eine poetisirende Auslegung dieser Phantasie giebt Kanne (Wien. Mus. Ztg. 1821 S. 386 f.).

[24] [Denselben ist noch beizuzählen ein Andantino in Es (K. 236), welches zuerst in Cocks Musical Miscellany (dann in der neuen Ausg. S. XXII. 15) herausgegeben wurde. In der ersten Veröffentlichung wurde es als Beitrag Czerny's bezeichnet mit dem Zusatze: „Thema von Mozart (noch ungedruckt) und von ihm 1790 in ein Album geschrieben". Köchel, handschr. Zus. zu 236. Was unter den Capricci verstanden ist, welche die Wittwe 2. März 1799 einsandte, ist nicht klar, vgl. Notteb. S. 124.]

[25] Vgl. Im. Faißt, Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate bis C. P. Em. Bach (Cäcilia XXV S. 129 f. 201 f. XXVI S. 1 f. 73 f.). [Vgl. außerdem die zu I S. 327 angeführten Schriften.]

instrumente, welche aus mehreren durch Tempo, Takt und Tonart verschiedenen, aber der ursprünglichen Anlage und Haltung nach zu einem Ganzen verbundenen Sätzen besteht. Während in früherer Zeit nicht selten zwei Sätze eine Sonate ausmachten, sind später drei oder vier Sätze die regelmäßige Zahl geworden. Von diesen Sätzen ist einer in langsamem Tempo, welches für den Ausdruck einer ruhigen und gefaßten, ernsten oder weichen Stimmung das naturgemäße erschien. Es wurde bald Regel, diesen Satz in die Mitte zu stellen, mit dem natürlichen Gefühl eine in ihrem Grundcharakter ruhige, nach innen gekehrte Stimmung als Resultat einer lebendig sich aussprechenden Empfindung oder Leidenschaft hervortreten zu lassen, also diese zuerst und darauf jene darzustellen. Ließ man ja dem bewegteren Satz einen langsamen vorangehen, so hatte dieser nur die Bestimmung der Vorbereitung auf jenen, also keine selbständige Bedeutung. Der zweite Satz von lebhafter Bewegung diente zum Abschluß und hatte durchgängig einen fröhlichen, ja lustigen Charakter; diese Gattung der Musik war vorzugsweise für gesellige Unterhaltung bestimmt und sollte einen angenehmen, heiteren Eindruck zurücklassen. Wenn man einen vierten Satz anwandte, so hatte auch dieser wesentlich denselben Zweck. Seine Form war regelmäßig die des durch J. Haydn ausgebildeten Menuetts; er wurde dem langsamen Satz meistens nach-, mitunter auch vorangestellt. Mozart hat während der Wiener Zeit in seinen Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung stets nur drei Sätze zusammengestellt, während er in den Symphonien, Quintetten und Quartetten immer auch den Menuett hinzugefügt hat.

Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählich ihre jetzt bestimmte Form erhalten. Eine der früheren Sonaten Mozarts in Adur (331 K., S. XX. 11) besteht aus einem Andante mit Variationen, einem Menuett und Rondo; eine andere in Ddur (284 K., S. XX. 6) hat als Mittelsatz ein Rondo en Polonaise, auf welches ein Thema mit Variationen folgt. Später ist die regelmäßige Form der Sonate von ihm festgehalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Struktur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinne bezeichnet wird, der eigentliche Ausgangspunkt für die Entwickelung der modernen Instrumentalmusik. Es ist schon bemerkt worden, daß die wesentlichen Elemente desselben die Gliederung der Haupt-

motive des ersten Theils und die Durchführung derselben im zweiten Theil sind. Nachdem die kontrapunktische Bearbeitung eines Themas in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwickelung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Hauptthema ein selbständig ausgesprochenes, durch scharfe Abgrenzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Hauptdurtonart (C dur—G dur) oder in der Parallele der Hauptmolltonart (C moll—Es dur) auftritt. Dies sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluß des Theiles, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt, als daß auch der Abschluß des Theils in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Übergangs in die Haupttonart, um den ersten Theil zu wiederholen, trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eins oder mehrere der im ersten Theile benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie die gegebenen Elemente zu organischer Gestaltung entwickelt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theil vermittelt. Hier wird die künstlerische Kraft konzentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theils bedingt manche Modifikationen, zum Theil schon dadurch, daß das zweite Thema nun in der Haupttonart erscheint, in welcher der Satz schließt; außerdem können Veränderungen in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten ersten Theil nicht bloß der Ordnung, sondern auch der Bedeutung nach als dritten Theil erscheinen lassen.

Mozart fand diese Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat sie in einer seiner Natur entsprechenden Weise fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema, stets bestimmt angekündigt, tritt nicht allein als ein selbständiges, sondern als ein Gegenthema auf, das als solches aus der Masse des ganzen

Theils charakteristisch hervorsticht. Die Mozartsche Eigenthümlichkeit aber zeigt sich vorzüglich in der Bildung der Themen. Ihr hervortretender Charakter ist das Gesangmäßige, in welchem Nägeli (Vorlesungen üb. Musik S. 156 f.) einer einseitigen Ansicht vom freien Tonspiel der Instrumentalmusik zufolge Stilunfug und Verfall des Klavierspiels sah. Vielmehr hat Mozart das, was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Klavierspielers und Komponisten betrachtete und Haydn von ihm übernahm, gesangmäßig zu schreiben, wesentlich gefördert. Mozarts musikalische Bildung war vom Gesang ausgegangen, seine Neigung leitete ihn zum Gesang — in höherem Grade als es bei jenen Männern der Fall war. Sowie der Klavierkomponist die streng polyphone Schreibweise aufgab, sowie es nicht mehr auf die Erfindung eines Themas für schulgerechte Bearbeitung ankam, sondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaß an sich der entsprechende Ausdruck der künstlerischen Empfindung zu werden fähig war, mußte der Gesang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Bestimmte für den Gesang geschaffene Formen auf das Klavier zu übertragen war unthunlich; sie konnten dafür nur eine Analogie bieten, die allgemeinen Gesetze der Natur des Instruments gemäß anzuwenden. Daher finden wir in Mozarts Klaviermusik, wie in seinen Instrumentalkompositionen überhaupt, nirgends die Formen der italiänischen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf seine italiänischen Opern erweist die Verschiedenheit in der Behandlung der Melodie. Wo sich in den Instrumentalwerken Verwandtschaft mit Gesangskompositionen findet, weist sie auf die deutsche Oper, namentlich die Zauberflöte hin. Mozart gab in seiner Instrumentalmusik seiner Empfindung den ihm natürlichen Ausdruck, ohne an irgend welche bestimmte Form, wie in der italiänischen Oper, gewiesen zu sein; mit gleicher Freiheit behandelte er in der deutschen Oper den Gesang als das unmittelbare Ausströmen des Gefühls. Bei solcher innerlichen Verwandtschaft konnte es nicht fehlen, daß die bereits ausgebildeten Formen der deutschen Instrumentalmusik ihm vielfach Anhalt und Analogie darboten. Die allgemeinen Bedingungen einer schönen Melodie, wie sie in dem einander gegenseitig bedingenden Verhältnis der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet sind, kamen in den Klavierkompositionen vollständig zur Geltung. Die einzelne Melodie ist vollkommen ausgebildet, eben-

mäßig gegliedert, von bestimmtem Charakter und durch den Mozart eigenen Zauber des Wohllauts und der Feinheit reizend. In dem Vortrag solcher Melodien mochte der schönste Vorzug von Mozarts Klavierspiel, das was nach Haydns Ausspruch zum Herzen ging, besonders zur Geltung kommen; es ist mitunter überraschend, wie z. B. in den Konzerten die Hauptwirkung auf einer langen, einfachen getragenen Melodie beruht, die er meisterhaft gespielt haben muß.

Diesem Fortschritt in der gesangmäßigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie gesellt sich ein außerordentlicher Reichthum an Melodien zu. Mozart läßt an die Stelle verbindender Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Hauptmotiven abgeleitete oder auch frei eintretende Gänge und Passagen bilden, häufig neue ausgebildete Melodien treten, so daß er einen Kranz von schönen Melodien windet, wo man nur musikalische Wendungen zu hören gewohnt war. Man machte ihm daraus einen Vorwurf, wie Dittersdorf sagt (Selbstbiogr. S. 237): „Mozart ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann". Wenn man auch der Klage über Verschwendung in diesem Sinne schwerlich noch beistimmen wird, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Ausbildung selbständiger Melodien zwar ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt, aber nicht die letzte Stufe der Entwickelung ist. Die einzelnen Melodien sind freilich nie zusammenhanglos an einander gereiht, sie sind vielmehr äußerlich verknüpft und als innerlich zusammengehörig dem Ganzen eingeordnet; aber namentlich in den kleineren Sonaten, wo sie nicht ausgeführt sind, erscheinen sie fast wie markirte Punkte eines Planes, der nicht mit dem reichen Detail ausgeführt ist, dessen er fähig ist[26].

[26] Vgl. die treffenden Bemerkungen von Marx (Lehre von der musik. Kompos. III S. 588 f.) sowie dessen näher eingehende Erörterungen (ebend. III S. 215 f.).

Allein zwei wesentliche Vortheile waren gewonnen. Durch dieses scharfe Nebeneinanderstellen der ausgebildeten Melodien war die nur vermittelnde Wendung, das bloße Spiel mit Figuren um vorwärts zu kommen, ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt. Dergleichen ist bei Mozart überhaupt verhältnismäßig selten. Figuren und Passagen pflegt er meistens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen bestimmten festen Kern umschlingt und verziert, aber nicht als selbständige Glieder des Ganzen. Wo aber Übergangsformen unerläßlich schienen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur Stützen als künstlerische Motive so angewendet werden, daß ihre struktive Bedeutung klar heraustritt. Dazu gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse, welche jetzt so auffallend sind, daß sie manchen als spezifische Eigenthümlichkeit des Mozartschen Stils erscheinen. Das sind sie nun zwar nicht; sie waren damals allgemein üblich und gingen aus dem Bedürfnis, fest und bestimmt in der Tonart gehalten zu werden, hervor. Daß man in dieser Beziehung freier geworden ist und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach anmuthige und spannende Übergangswendungen zu setzen gelernt hat, ist ein unzweifelhafter Fortschritt. An feinen und interessanten Wendungen fehlt es aber auch Mozart nicht, davon kann man sich überzeugen, wenn man seine Rückgänge zum Thema im zweiten Theil und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunkts in den schönsten und reizendsten Gestalten ausgebildet erscheint.

Der zweite Vortheil war die übersichtliche Klarheit der Anlage eines musikalischen Satzes, welche wie in einem architektonischen Grundriß faßlich erscheint, und die im Großen wie im Kleinen einer der unveräußerlichen Vorzüge Mozartscher Kunst ist. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche an sich nothwendig und dem Zweck genügend wiederum die Stützpunkte für eine reiche Ausführung werden konnten, und ehe eine solche detaillirte Durchbildung möglich war, mußte das einfache Schema klar und sicher hingestellt werden. Mozart selbst hat den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft; andere haben nur das nachgeahmt, was er selbst gemacht hatte, Beethoven

hat die geistige Erbschaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieselbe in sich barg.

In der Wahl und Anordnung, so daß eine Melodie die andere hebt, zeigt sich durchgehends Mozarts feiner Sinn. Besonders weiß er da, wo man es am wenigsten erwartet, durch eine neue Melodie von besonderer Schönheit zu überraschen, z. B. wenn unmittelbar nach dem ersten Thema, welches eine gewisse Befriedigung zu bringen pflegt, ein abstechendes Motiv auftritt. Vor allem aber erreicht er dadurch eine unnachahmliche Wirkung, daß er, wenn alles zum Schluß drängt, eine mit allem Reiz der Frische und Süßigkeit ausgestattete Melodie hervortreten läßt, welche das Interesse belebt, ja dem Ganzen eine neue Wendung giebt. Um nur ein schlagendes Beispiel zu wählen, erinnere ich an den ersten Satz der Cdur-Symphonie (551 K.). Wer hat sich nicht mit stets neuer Überraschung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken lassen, die wie ein strahlendes Meteor eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausstrahlt? Ähnliche, wenn gleich nicht überall so glänzende Effekte, sind auch sonst nicht selten; sie sind von keinem anderen erreicht, kaum versucht worden. Dagegen hat die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluß und einige andere sonst weniger hervortretende Punkte ins Licht stellt, dem eigentlichen sogenannten zweiten Thema Schaden gebracht: dies ist gewöhnlich die schwächste Stelle. Im Gegensatz zum Hauptthema sollte es allerdings einen zarteren, leichteren Charakter haben; allein häufig ist es im Verhältnis zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter den Eindruck, als sei es vernachlässigt.

Die weitere Fortbildung des Grundschemas konnte nun nicht etwa dadurch geschehen, daß zwischen den Hauptgliedern äußerlich verbindende Phrasen eingeschoben wurden, sondern durch eine Entwickelung des in ihnen liegenden Gehalts mittels thematischer Behandlung. Das Studium Bachs und Händels führte Mozart in diese Richtung, welche in späteren Klaviersachen sehr bestimmt hervortritt, wofür die beiden am 3. Jan. 1788 komponirten Sätze in Fdur, Allegro und Andante (533 K., S. XXII. 14), welche durchweg kontrapunktisch gehalten sind, einen interessanten Beleg bieten. Es erscheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewissen strengen Formen, wie des Kanons und der Fuge, sondern als freie Ausbildung der allgemeinen Gesetze, durch

welche das Wesen der polyphonen Darstellung und der kontrapunktischen Form überhaupt bedingt ist. Die Instrumentalmusik und ganz besonders die Klaviermusik war, nachdem sie sich von der Fessel der strengen Form befreit hatte, in Gefahr, einseitig die Richtung der homophonen Darstellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es ist ein Verdienst Mozarts, die polyphone und thematische Behandlung, dem veränderten Charakter der Auffassung und Darstellung überhaupt und der Natur der Instrumente gemäß modificirt, in freien und schönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Ganz vorzugsweise tritt dies in den Durchführungssätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen mußte, und welche durch diese Behandlung erst zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und Ausführung noch nicht gegeben hat, zu welcher sie durch Beethoven in die Breite wie in die Tiefe entwickelt sind, so erscheinen sie auch bei ihm — selbst da, wo sie knapp zusammengefaßt wesentlich nur als ein Übergang auftreten — schon als der Kulminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte desselben sich zu einer regeren Thätigkeit konzentriren. Die Art der Behandlung ist frei wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber fast immer ist es wesentlich eine thematische Bearbeitung, oft eine sehr kunstreich angelegte und verschlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen diese tritt nun das harmonische Element keineswegs zurück — die kühnsten und originellsten Modulationen pflegen bekanntlich besonders an dieser Stelle zu erscheinen —, bei genauerer Untersuchung wird man aber wahrnehmen, daß das eigentlich belebende Element das thematisirende ist und daß die gestaltenden Impulse von dieser Seite kommen. So entwickelt sich ein frisch belebtes Treiben, und wenn auch nicht immer eine überwältigende Katastrophe eintritt, so wird doch ein Knoten geschürzt, dessen Lösung jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt. Diese geistig freie Behandlung der polyphonen Schreibart befremdete vielfach die Zeitgenossen, welche nur die überlieferten kontrapunktischen Formen gelten ließen. So sagt ein Kritiker über die Sonate für Klavier und Violine in Es dur (481 K., S. XVIII. 41):

Auch diese Sonate des Hrn. M. wird wegen ihrer gefälligen Manier bei den Liebhabern der Kunst ihr Glück machen. Nur wäre

zu wünschen, Hr. M. ließe sich weniger vom Modegeschmack unsers Zeitalters fesseln: seine Arbeiten würden dadurch noch einen allgemeineren und zugleich dauerhafteren Werth erhalten. Und daß es Hrn. Moz. nicht an guten Grundsätzen der Harmonie noch an Reichthum der Phantasie fehlt, uns stärkere Speisen vorzusetzen, dafür bürgt uns diese und mehrere bekannte Arbeiten desselben.

Und gerade ihm kam der Durchführungssatz viel zu lang vor: Man hat zwar in dem System der Tonwissenschaft keine bestimmte Vorschrift in solchen Fällen, doch sieht man, daß ein Unterschied von 3 Seiten kein wahres Verhältniß ist[27].

Der langsame Mittelsatz und der Schlußsatz haben nicht die bestimmte und feste Formentwickelung des ersten Satzes erhalten. Zwei ihrem Wesen nach leichtere Formen sind in mannigfachen Modifikationen hauptsächlich für dieselben in Anwendung gebracht, die der Variation und des Rondo. Dem langsamen Satz liegt in der Regel das Lied zu Grunde; es ist daher oft seiner ersten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweise hat diese Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwickelung erhalten, wie sie im ersten Satz zur Regel geworden ist; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grundthemas, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausschmückungen und Verzierungen geschah[28], führte leicht zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt und der Form nach bedeutenden melodiösen Satzes, der nicht als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch Verbindung mit anderen seine Geltung erlangen sollte, sondern an und für sich der Stimmung vollen Ausdruck gab, das erste Erfordernis. Wie die Empfindungsweise jener Zeit die Ausbildung gerade solcher Sätze begünstigte, so gehören sie unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen. Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodien, die wie in einem langen vollen Athemzug ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil

[27] Musik. Real-Ztg. 1788 S. 50.

[28] Ph. E. Bach sagt in der Vorrede zu seinen Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen (Berlin 1759): „Das Verändern beim Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt". Bach schrieb deshalb die Wiederholungen in der Art verziert hin, wie er es angemessen fand.

jener Zeit, die auch die reinsten Klänge unserer lyrischen Poesie hervorbrachte. In der Ruhe, welche sie meistens durchdringt, spricht sich der Genuß und die Befriedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus. Auch die Leichtigkeit, mit der diese Sätze durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derselben, durch frei eingeführte oft kontrastirende Nebentheile, ohne aus der Grundstimmung herauszutreten, ausgebaut werden, läßt spüren, wie natürlich und frei diese Weise des Ausdrucks aus der musikalischen Empfindung hervordrang, um sich zu solcher Höhe emporzuschwingen. Um von den Details der Ausführung abzusehen, sei nur auf die Feinheit und Anmuth hingewiesen, mit welcher Mozart auch hier den Schluß vorzubereiten und dann so auszuführen weiß, daß er den Hörer in einem fortgehenden Zuge der völligen Befriedigung entgegenführt.

Nicht in gleichem Maße kann man die Schlußsätze rühmen. Der überwiegenden Mehrzahl nach sind sie in der leichteren Rondo- oder auch Variationenform gehalten. Die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher Mozart gutgebildete und wohlklingende Melodien ausschüttete, bewährt sich allerdings gerade hier in der glänzendsten Weise, allein theils werden sie locker an einander gereiht und bleiben ohne Ausführung, theils erhebt sich der Charakter derselben meist nicht zu einer bedeutenden Höhe. Die ursprüngliche Aufgabe dieses Satzes, zum Schluß durch einen munteren Tanz oder etwas dem Ähnliches die Zuhörer zu erheitern, erweist sich noch in den meisten Fällen als maßgebend; die Stimmung pflegt die einer mehr oder weniger angeregten Lustigkeit ohne tiefere Kraft oder humoristische Laune zu sein. Mozarts Neigung, im geselligen Kreise an Tanzen, Spielen, Scherzen unbefangen Theil zu nehmen, sein Vergnügen, sich in Possen und Kindereien gehen zu lassen, fand auch in seinen künstlerischen Leistungen ihren Ausdruck. Die Reinheit und Anmuth der Form auch in solchen Sätzen zeigt aber, daß er als ein echter Künstler jede Äußerung seines Wesens eben durch den künstlerischen Ausdruck in eine höhere Sphäre hebt. Ausnahmen, wo auch den Mozartschen Schlußsätzen eine höhere Bedeutung nicht abzusprechen ist, bilden übrigens nicht allein solche, in welchen er eine strengere Form der Ausführung gewählt hat, die schon eine größere Vertiefung des inneren Gehalts voraussetzt; noch in manchen anderen spricht sich eine erhöhte Stimmung in bedeutenderer Weise aus.

Die Zahl der Sonaten für Klavier allein, welche Mozart in Wien geschrieben hat[29], ist nicht sehr groß. Von den zuerst (1784) erschienenen

III Sonates, op. VI (330—332 K., S. XX. 10—12) in C, A, F dur;

III Sonates, op. VII (333. 284 K., S. XX. 13. 6) der Gräfin Therese Cobenzl gewidmet in B, C dur; die dritte ist mit Violine (454 K., S. XVIII. 40);

sind die meisten jedenfalls schon früher komponirt[30]; dann folgen:

C moll, comp. 14. Oct. 1784 (457 K., S. XX. 14), mit der Phantasie (475 K., S. XX. 21) 1785 als op. XI herausgegeben.

F dur, comp. 3. Jan. 1788, zwei Sätze (533 K., S. XXII. 14)[31].

„Eine kleine Klaviersonate für Anfänger" C dur, comp. Juni 1788 (545 K., S. XX. 15).

B dur, „auf Klavier allein"[32]; comp. Febr. 1789 (570 K., S. XX. 16).

D dur, comp. Juli 1789 (576 K., S. XX. 17), wahrscheinlich für die Prinzessin Friederike von Preußen geschrieben.

Die meisten, wenn nicht alle, scheinen durch bestimmte Veranlassungen hervorgerufen. Ohne Frage die bedeutendste ist die bekannte in C moll, durch Feuer und Leidenschaft, welche auch den letzten Satz gleichmäßig durchdringen, alle überragend und auf das hinweisend, was durch Beethoven aus der Klaviersonate werden sollte. Die zweite in B dur ist angenehm und hell; namentlich ist die Durchführung im ersten Satz frei und reich; die dritte in D dur ist sehr munter und leicht, und für Passagen mehr als gewöhnlich gesorgt[33].

[29] Eine Analyse derselben giebt Kanne (Wien. Mus. Ztg. 1821 Nr. 3—8; 19—30; 44—50). Vgl. Lorenz, deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 321 f. [F. Kubicek, Mozarts Klaviersonaten, Ästhet. Rundschau von Ezeke II Nr. 3 (1867).]

[30] [Über die 3 ersten schreibt Mozart 12. Juni 1784: „Nun habe ich die 3 Sonaten auf Clavier allein, so ich einmal meiner Schwester geschickt habe, die erste ex C, die andere ex A und die 3. ex F dem Artaria zum Stechen gegeben." Die Handschrift des Autographs weist nach Köchel in das Ende der 70er Jahre.]

[31] [Vgl. oben Anm. 17. Diese Sonate erklärte Ernst Pauer in London in dem Programm zu dem ersten seiner six historical performances (1863) als das Vollendetste, was Mozart jemals schrieb. Köchel, Zus.]

[32] Dieser Sonate ist eine Violinstimme willkürlich zugesetzt.

[33] [Die 3 Sonaten K. 309—311 stammen von der Mannheim-Pariser Reise, vgl. über die 1. (C dur) I S. 434, über die 2. (A moll) I S. 552. Drei Sonaten in C, B und G, auch jedenfalls aus älterer Zeit, von denen nur die Anfangsthemen bekannt sind (K., Anh. 199—201), besaß die Schwester, vgl. Nottebohm S. 138; dieselben waren also echt.]

Ferner sind drei vierhändige Sonaten[31] vorhanden:
D dur (381 K., S. XIX. 3).
F dur, comp. 1. Aug. 1786 (497 K., S. XIX. 4).
C dur, comp. 29. Mai 1787 (521 K., S. XIX. 5).

Das vierhändige Klavierspiel hatte in jener Zeit bei weitem noch nicht die Ausbreitung, welche es späterhin, namentlich durch Arrangements gewonnen hat, welche die hauptsächlichste musikalische Nahrung der modernen Dilettanten bilden. Wer Klavier spielt um des Klavierspielens willen und sich darin geltend machen will, wird sich nicht gern so einseitig beschränken lassen, wie es beim vierhändigen Spielen der Fall ist, sondern das Instrument ganz beherrschen wollen. Jene Gattung galt daher nur für eine exceptionelle Unterhaltung, die denn allerdings auch ihren eigenthümlichen Reiz hat. Diesen muß ihr der Komponist besonders dadurch geben, daß er nicht nur die völligeren Mittel zu einer reicheren und glänzenden Ausführung benutzt, sondern die beiden Spieler in einer Weise beschäftigt, daß durch Abwechslung und Vertheilung der Wetteifer erregt werde. Dies wird zunächst künstlerisch durch die selbständige Behandlung der beiden Partien erreicht, welche jeder ihre eigenthümliche, auf angemessene Weise hervorzuhebende Bedeutung verleiht; sodann äußerlich dadurch, daß beide Spieler dieselben Motive und Passagen abwechselnd vorzutragen haben. Mozart, bei dem jene Behandlungsweise vorherrschend ist, wendet auch dieses Mittel regelmäßig an und zwar so, daß er auch ganze Cantilenen mit ihrer Begleitung in die Baßstimme überträgt, was aber, wie Marx (Lehre von der musik. Komposi. III S. 601) sehr richtig hervorhebt, nicht immer eine gute Klangwirkung hat. Von den beiden großen Sonaten ist die in F dur bei weitem die vorzüglichere, und zwar fällt hier das Hauptgewicht nicht auf den ersten Satz. Das Adagio und besonders auch das Rondo erregen durch schöne Motive und ernste bis zum Großartigen gesteigerte Behandlung derselben, welcher die breite Anlage und Ausführung entspricht, ein erhöhtes Interesse. Die andere Sonate in C dur ist, obwohl nicht klein angelegt, doch mehr auf brillantes Spiel und einen heiteren, angenehmen Eindruck berechnet.

Unterhaltender für den Klavierspieler, weil es ihm mehr Spiel-

[34] Der vierhändigen Variationen in G dur (K. 501, S. XIX. 6) ist bereits S. 160 gedacht.

raum giebt, sind die Kompositionen für zwei Klaviere; aber freilich findet ihre Ausführung mehr äußere Schwierigkeiten und deshalb ist dies Genre wenig ausgebildet. Mozart scheint eine Zeitlang, wahrscheinlich durch äußere Umstände veranlaßt, besonderes Vergnügen daran gehabt zu haben. Die Fuge in C moll (426 K., S. XIX. 7., oben S. 94) ist am 29. Dez. 1783 komponirt, und wahrscheinlich im November des Jahres 1781 die Sonate in D dur (448 K., S. XIX. 8), ein frisches, tüchtiges Bravourstück für jene Zeit, das auch heute noch Wirkung macht und die Spieler durch das lebhafte und geschickte Ineinandergreifen der beiden Partien unterhält. Der erste Satz ist der bedeutendste, die Durchführung zwar nicht ausgeführt, aber kräftig und wirkungsvoll; das Andante ist durch die vollständige Wiederholung des ersten Theils etwas zu gedehnt geworden[35]. In dieselben Jahre fallen auch noch einige Anfänge unter den Skizzenblättern des Salzburger Mozarteums. Einer zweiten Fuge in G dur (45 Anh. K.) ist schon (S. 89) gedacht worden; besonders lassen die Anfänge eines Allegro in C moll (44 Anh. K.) und eines Adagio in D moll (35 Anh. K.) durch ihre Großartigkeit und Kraft bedauern daß sie nicht vollendet sind, während ein Schlußsatz in B dur (43 Anh. K.) einen ruhig heiteren Charakter zeigt. Es ist merkwürdig, wie schon diese wenigen Takte unverkennbar die Beobachtung bestätigen, daß die Wahl einer Molltonart bei Mozart regelmäßig einen eigenthümlichen Schwung der produktiven Stimmung verräth.

Wenig zahlreicher sind die Klaviersonaten mit Begleitung der Violine, welche Mozart in Wien komponirte. Die erste Sammlung, welche im November 1781 erschien (I S. 707. 729 f.), VI So-

[35] [Jahn hatte die Sonate in den Anfang 1784 gesetzt. In der Akademie bei der Aurnhammer am 23. Nov. 1781 (I S. 779) spielte Mozart mit ihr „eine Sonate in zweien, die ich expreß dazu componirt habe und die allen Succes gehabt hat. Diese Sonate werde ich Ihnen durch Herr von Daubrawaick schicken". Am 15. Dez. 1781 schreibt er: „durch Hr. v. Daubrawaick werden Sie — die Sonate auf 2 Claviere u. die Cadenzen erhalten," und an die Schwester: „hier hast Du — die Sonate auf 2 Claviere." Hiernach ist Jahns Annahme (2. Aufl. II. S. 152), die 4händige Sonate in D (K. 381) sei die betreffende gewesen, unrichtig, und es hat entweder eine zweite Sonate für 2 Klaviere gegeben, welche verloren ist, oder — was wahrscheinlicher sein dürfte — die bekannte Sonate K. 448 ist bereits 1781 komponirt und die Datirung 1784 unrichtig. Letzteres wird dadurch unterstützt, daß die Jahreszahl 1784 auf dem Autograph, welches Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha besitzt, mit rother Dinte und offenbar von anderer Hand geschrieben ist. Vorstehendes nach freundlicher Mittheilung des Hrn. Hofrath Rothbart in Coburg.]

naten op. II (376. 296. 377—380 K., S. XVIII. 32. 24. 33—36) F, C, F, B, G, Es dur, enthält wenigstens zum Theil früher komponirte Sonaten. Die in C und B dur würde man auch, wenn keine äußere Notiz vorläge, als solche daran erkennen, daß sie weniger reich und voll, auch hie und da weniger elegant als die übrigen sind[36]. Daß alle für eine Sammlung bestimmt waren giebt sich auch darin kund, daß die äußere Anlage der einzelnen, offenbar der Abwechslung wegen, verschieden ist. So fängt die Sonate in G dur mit einem ausgeführten Adagio an, welches ins Allegro in G moll überleitet — der Tiefe der Empfindung nach sind dies wohl die schönsten Sätze dieser Sammlung —, Variationen machen den Beschluß; in der zweiten Sonate in F dur (377 K.) sind Variationen in die Mitte gestellt, ein Tempo di Minuetto, rondoartig ausgeführt, bildet den Schlußsatz. Der erste Satz tritt besonders in den Sonaten in F dur (377 K.) und Es dur (380 K.) hervor. Eine im Jahr 1782 angefangene Sonate in C dur »pour ma très chère épouse« (404 K., S. XVIII. 39) blieb unvollendet, gleich einer zweiten, ebenfalls für die Gattin bestimmten Sonate (403 K., S. XVIII. 38), deren letzter Satz von Stadler ergänzt ist[37]. In die Zeit des ersten Verkehrs mit van Swieten (S. 87 f.) gehört gewiß das Bruchstück einer Sonate in A dur, mit einem einleitenden Andante, auf welches eine Fuge in A moll folgt, die nur zur Hälfte ausgearbeitet war und ebenfalls von Stadler ergänzt ist (402 K., S. XVIII. 37, mit der Ergänzung gedruckt Oeuvr. IX. 1).

Hiernach folgen:

B dur, komp. 21. April 1784 für die Strinasacchi (vgl. S. 30). (454 K., S. XVIII. 40).
Es dur, komp. 12. Dez. 1785 (481 K., S. XVIII. 41).
A dur, komp. 24. Aug. 1787 (526 K., S. XVIII. 42).
F dur „Eine kleine Violinsonate für Anfänger", komp. 10. Juli 1788 (547 K., S. XVIII. 43).

Auch diese waren größtentheils durch Schülerinnen veranlaßt. Denn die Mehrzahl der Klavier spielenden Dilettanten bildeten damals die Damen und es war gewöhnlich, daß der Lehrer oder

[36] [Die Sonate in C (296 K.) war nach der Aufschrift auf dem Autograph am 11. März 1778 in Mannheim für Thereſe Pierron komponirt, vgl. I S. 453. Die beiden in F (K. 376. 377) tragen die Aufschrift 1781, aus welchem Jahre sicher auch die in G und Es stammen. Die ganze Sammlung wurde dem Fräulein Aurnhammer gewidmet, I S. 780.]

[37] [Nissen, Anh. S. 13 Nr. 33. O. Jahn, 1. Aufl., III S. 508 Nr. 20.]

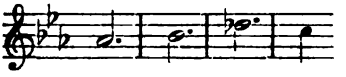
Freunde und Verwandte dieſelben mit der Violine begleiteten, welche von Männern damals wohl noch mehr geſpielt wurde als das Klavier; dieſe Gattung von Muſik bildete auch in den ſocialen Verhältniſſen ein verbindendes Element[38]. Daher erklärt es ſich ſehr wohl, daß dieſe Sonaten durchgängig weder tief leidenſchaftlich noch gelehrt gearbeitet, aber reich an ſchönen, innig empfundenen Melodien, an überraſchenden harmoniſchen Wendungen und für beide Spieler intereſſant, zum Theil brillant ſind. Von den erſten ſechs Sonaten wurde bald nach ihrem Erſcheinen in einer Anzeige geſagt[39]:

Dieſe Sonaten ſind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen muſikaliſchen Genies des Verfaſſers, ſehr brillant und dem Inſtrument angemeſſen. Dabei iſt das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie ſo künſtlich verbunden, daß beide Inſtrumente in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten werden, ſo daß dieſe Sonaten einen ebenſo fertigen Violin- als Clavierſpieler erfordern. Allein es iſt nicht möglich eine vollſtändige Beſchreibung dieſes originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müſſen ſie ſelbſt erſt durchſpielen und alsdann werden ſie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.

Man war alſo gewohnt die Violinſtimme als die untergeordnete, recht eigentlich begleitende behandelt zu ſehen; davon iſt nun in den Mozartſchen Sonaten nicht mehr die Rede, ſie iſt vollkommen ſelbſtändig, dem Klavier ebenbürtig und ſo behandelt, daß ſich die Eigenthümlichkeit des Inſtruments geltend macht. Übrigens iſt der ganzen Anlage dieſer Sonaten gemäß eine künſtliche Verſchlingung der Stimmen, namentlich in ſtrengen kontrapunktiſchen Formen, faſt durchgängig vermieden, ſelbſt die einfache Form der Nachahmung verhältnißmäßig ſelten angewendet; die Stimmen löſen ſich ab, tauſchen Melodien und Paſſagen mit einander, gehen wieder in freier Bewegung zuſammen, ſtets klar und durchſichtig. Vergleicht man aber die der Klavierſonate in Bdur (570 K.) mit Geſchick zugeſetzte Violinſtimme, ſo wird man bei genauerer Betrachtung finden, daß dieſelbe der urſprünglichen Anlage nach nirgends nothwendig, ſondern nur möglich iſt, während ſie bei den eigentlichen Violinſonaten, auch wenn die Anlage noch ſo einfach iſt, immer als eine zum Ganzen weſentliche aufgefaßt erſcheint. Ihren eigenthümlichen Reiz erhalten dieſe Sonaten weſentlich durch die reiche Ausbildung des harmo-

[38] Man vergleiche nur die Erzählung in C. Pichlers Denkwürdigkeiten I S. 90 f. [39] Cramer, Magaz. d. Muſ. I S. 485.

nischen Elements. Auch in dieser Hinsicht sind die später geschriebenen Sonaten, wie überhaupt, bedeutender als die früheren. Abgesehen von der kleinen Sonate für Anfänger (547 K.) ist die in Es dur (481 K.) die leichteste, aber ungemein klar und schön. Hier wird die Durchführung im ersten Satz durch die feine Harmonisirung des uns schon bekannten Lieblingsmotivs (I S. 290 f.)



gebildet, das im zweiten Theil ganz frei eintritt und deshalb mit sehr richtigem Gefühl nachher wieder verwandt ist, um den ganzen Satz abzuschließen. Auch in der Sonate in B dur (454 K.) ist das Interesse der Durchführung wesentlich das harmonische; der Rückgang ins Thema ist heute noch so überraschend als er es nur zu jener Zeit sein konnte. Ähnliche Züge, welche uns vollkommen begreiflich machen, wie sehr diese Sonaten damals durch Neuheit und Kühnheit überraschen mußten, finden sich häufig.

Den ersten Rang behaupten wieder die langsamen Mittelsätze durch den unvergleichlich schönen Gesang ihrer Melodien, an deren reinem und stetem Fluß man namentlich die auf diesem Gebiet so schwere Kunst nicht bloß gut anzufangen, sondern fortzufahren und abzuschließen, bewundern und studiren kann. Eine im einzelnen feine und geschmackvolle Begleitung, wie reiche und kühne harmonische Behandlung — ich erinnere nur an die effektvollen enharmonischen Verwechslungen im Andante der Sonate in B dur (454 K.) und im Adagio der in Es dur (481 K.) — geben den einfachen Kontouren ein warmes und glänzendes Kolorit. Jeder dieser Sätze ist in seiner Art schön, doch ist durch ernste Haltung das Andante der Sonate in A dur (526 K.) ganz besonders anziehend.

In derselben Reihe stehen auch die Trios oder, wie Mozart sie nennt, Terzetts für Klavier, Violine und Violoncello, welche ebenfalls hauptsächlich für die geselligen Kreise der Liebhaber bestimmt waren. Daß auch sie auf bestimmte Veranlassungen geschrieben wurden, läßt sich schon daraus abnehmen, daß alle fünf im Sommer und Herbst 1786 und 1788 komponirt sind[40].

[40] [Drei unvollendete Sätze für dieselben Instrumente, von Stadler ergänzt, sind zu einem Trio verbunden und so herausgegeben (K. 442, S. XVII. 5). Vgl. André, Handschr. Verz. b. Nissen, Anh. S. 13 Nr. 35.]

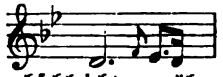
G dur, komp. 8. Juli 1786 (496 K., S. XVII. 6)[41].
B dur, komp. 18. Nov. 1786 (502 K., S. XVII. 8).
E dur, komp. 22. Juni 1788 (542 K., S. XVII. 9)[42].
C dur, komp. 14. Juli 1788 (548 K., S. XVII. 10).
G dur, komp. 27. Okt. 1788 (564 K., S. XVII. 11).

Unter diesen ist der Anlage und Erfindung wie der effektvollen Behandlung der Instrumente nach das Trio in E dur ohne Frage das bedeutendste[43]. Der erste Satz ist voll Feuer und Kraft, namentlich wird die imitatorische Durchführung des zweiten Themas durch eine kühne harmonische Wendung außerordentlich gesteigert. Der zweite, welcher etwas vom Charakter einer Nationalmelodie hat, ist ungemein frisch und reizend und durch rhythmische wie harmonische Pointen in einer Art pikant, die ganz modern erscheint. Der letzte Satz steht, wiewohl man ihm Ausdruck und Feinheit nicht absprechen kann, an lebendiger Energie dem ersten nach, auch ist er etwas zu lang, zumal da eine besonders auf Brillanz berechnete Partie nicht mehr recht wirkt. Die äußeren Einflüsse erklären es auch, daß die Reihenfolge der Trios keine stetige Fortentwickelung zum Größeren und Bedeutenderen zeigt. Die beiden letzten stehen nicht allein gegen das ebenerwähnte, sondern auch gegen die beiden früheren zurück. In diesen zeichnen sich wie gewöhnlich die Mittelsätze aus; im ersten Satz des Trios in B dur (2) fällt es auf, daß kein neues zweites Thema eintritt, sondern an dessen Stelle das erste Motiv nur etwas anders gewendet wird; dafür eröffnet den zweiten Theil eine ganz neue selbständige Melodie. Ganz besonders leicht gehalten ist das Trio in C dur, es scheint auf bestimmte Personen berechnet. Das letzte in G dur hatte Mozart als eine Sonate für Klavier allein geschrieben. Als er veranlaßt wurde die beiden Saiteninstrumente hinzuzusetzen, ließ er die ursprüng-

[41] Im Autograph sind Ausführungen und Änderungen mit rother Dinte von Mozart eingetragen.

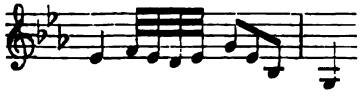
[42] Das Finale ist in einer zweiten, unvollendet gebliebenen Bearbeitung vorhanden.

[43] [Im Juni 1788 fragte Mozart bei seinem Freunde Puchberg an, ob er nicht wieder eine kleine Musique in seinem Hause machen wolle; „ich habe ein neues Tuett" (so die Abschrift) „geschrieben." Nottebohm (S. 67) vermuthet wohl richtig, daß hier Verschreibung für Terzett vorliegt (bei Jahn hieß es Trio); in diesem Falle kann allerdings nur das E dur-Trio gemeint sein. Das Trio aber, welches Mozart für Puchberg schrieb (Brief vom April 1790, Nott. S. 54, an Constanze 16. April 1789) war nicht das E dur-Trio, sondern das Divertimento für drei Streichinstrumente.]

liche Komposition kopiren, setzte die Violin- und Violoncellstimmen hinzu und änderte in der Klavierpartie, was zu ändern war. Die ursprüngliche Sonate läßt sich im ganzen leicht wieder herstellen, nur an wenigen Stellen hat die Redaktion tiefer eingegriffen, daher zeigen die einzelnen Instrumente mit Ausnahme der Variationen weniger Selbständigkeit. Gegenüber der Emancipation der Violinstimme in den Violinsonaten bleibt das Violoncell in den Trios überhaupt zurück. Es ist überwiegend als Baßinstrument behandelt, nur ausnahmsweise führt es die Melodie in der Tenorlage oder zeichnet sich in selbständiger Stimmführung aus, vollends an der Bravour betheiligt es sich sehr selten; daher treten die eigenthümlichsten Wirkungen, welche den so kombinirten Instrumenten abzugewinnen sind, nur in einzelnen Fällen hervor. Ein bemerkenswerthes Beispiel der Art ist im letzten Satz des ersten Trios in G dur die Stelle in G moll, wo die Violine melancholisch den Takt  viermal wiederholt und dann bis zum g herabschleicht, während das Violoncell in Viertelnoten einen ausdrucksvollen Baßgang ausführt, wozu das Klavier über beiden Instrumenten zweistimmig in Achteln sich bewegt: eine Wirkung des Klangs und Motivs, welche in neuester Zeit als etwas Eigenthümliches vielfach in Anspruch genommen ist. Ein Haupthindernis für die volle Entwickelung des Trios, in welcher Beethoven seine schöpferische Kraft bewährt hat, ist wohl darin zu suchen, daß es damals in den Kreisen, für welche diese Musikstücke bestimmt waren, an tüchtigen Violoncellisten fehlte.

Bedeutender und eigenthümlicher ist das am 5. Aug. 1786 für Franziska von Jacquin (I S. 809 f.) komponirte Trio in Es dur für Klavier, Klarinette und Bratsche (498 K., S. XVII. 7). Schon die ungewöhnliche Zusammenstellung dieser Instrumente erforderte eine eigenthümliche Behandlung. Die Bratsche ist kein Baßinstrument und mußte durchgehends für die Mittelstimme verwendet werden, diese Partie ist daher von der gewöhnlichen Violoncellstimme wesentlich verschieden; dadurch wurde nun aber überhaupt eine verschiedene Anlage und Ausführung bedingt, als deren Wirkung die so eigenthümlich helle Färbung und durchsichtige Klarheit hervortritt. Übrigens ist die Bratsche mit sichtbarer Vorliebe behandelt, sowohl begleitend als melodieführend,

selbst durch eine gewisse Bravour macht sie sich überall vortheilhaft geltend. Da Mozart in späteren Jahren selbst gern die Bratsche übernahm und Franziska von Jacquin eine tüchtige Klavierspielerin war, so hat er für die Ausführung in einem lieben Familienkreise sich selbst auch mit einer guten Partie bedacht. Der Klarinette, deren tiefere Töne der Bratsche wegen gar nicht benutzt sind, ist wesentlich die Melodie anvertraut, welche dem vollen, saftigen Ton des Instruments gemäß gebildet ist. Die Anlage der Sätze ist ebenfalls von der gewöhnlichen Weise abweichend. Der erste ist kein Allegro, sondern Andante $^6/_8$ —, wobei man sich freilich erinnern muß, daß damit früher kein langsames, sondern ein mäßig bewegtes Tempo bezeichnet wurde —, das ohne Wiederholung des ersten Theils gerade durchgeht. Es zerfällt in drei ziemlich gleiche Theile, in jedem werden die beiden schönen Hauptmotive in leichter aber anziehender Behandlung zur Geltung gebracht, namentlich verliert man das Eingangsmotiv



kaum aus dem Gehör; der im ganzen knapp zusammengehaltene Satz verklingt leise in einer kurzen Coda. Der zweite Satz ist ein Menuett, der einzige dieser Art in Mozarts Klavierstücken, ernsthaft und ziemlich breit gehalten, namentlich im Trio etwas ausgeführt, dessen Motiv auch in der Coda wieder aufgenommen wird — ein sehr schöner und charakteristischer Satz. Das Schlußrondo ergeht sich in hübschen Melodien und glänzenden Passagen; die einzelnen Stimmen sind aber auch hier fein und selbständig behandelt.

Einen verhältnismäßig viel höheren Rang als die Mehrzahl der Trios nehmen die beiden Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello ein, von denen das erste in Gmoll am 19. Okt. 1785, das zweite in Esdur am 3. Juni 1786 komponirt ist (478. 493 K., S. XVII. 2. 3). Sie sind den vermehrten Mitteln entsprechend größer und breiter angelegt, die Motive völliger, die harmonische Behandlung reicher und, was durch die selbständige Behandlung der einzelnen Stimmen bedingt wird, die thematische Behandlung tritt mehr in den Vordergrund. Es geht hier entschieden aufs Ganze, und aus einem inneren Kern entwickelt sich das einzelne. Daher ist trotz der ausführlicheren Behandlung die Darstellungsweise bestimmter zusammen-

gefaßt, der innere Gehalt bedeutender, der Ausdruck der Stimmung kräftiger und bei reicher Detailausführung innig und klar. Da man heutigen Tags, nachdem durch Beethoven die Kammermusik dem Gehalt nach wie in den Formen und Mitteln der Darstellung so außerordentlich gesteigert worden ist, mehr die formelle Schönheit im ganzen und in einzelnen Zügen, die wohl ihre hinreißende und tief ergreifende Wirkung nie verlieren können[44], als die Kraft und die Tiefe, wie die Originalität im Ausdruck der Empfindung anzuerkennen geneigt ist, so mag an ein von Rochlitz im Jahre 1800 gefälltes Urtheil[45] erinnert werden.

In diesen Compositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, groß und erhaben einher wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt; und schmilzt er auf Momente in Wemuth dahin oder tändelt in fröhlicher Laune: so sind es nur Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — sich wieder aufreißt in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man das nicht für leere Schwärmerei halte, sondern gleich in Einem beisammen finden könne, höre man ganz gut executiren (was nur von Personen geschehen kann, die außer der erforderlichen beträchtlichen Geschicklichkeit ein Herz und einen für Musik sehr reif gebildeten Verstand haben) Mozarts Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncell in Esdur — man höre es, studiere es dann und höre nun es wieder.

Als Beleg für den kräftigen Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung, der auch Härte und Herbigkeit nicht scheut, würden wir wohl lieber den ersten Satz des Quartetts in Gmoll anführen. Welche Theilnahme und Bewunderung diese Quartette als ganz originelle Erscheinungen in manchen Kreisen damals fanden und wie sehr man sich auch wiederum dadurch abgestoßen fühlte, mag ein Bericht aus Wien „über die neueste Favoritmusik in großen Concerten" vom Jahre 1788 zeigen[46].

In der Liebhaberei der Damen gilt auf dem Pianoforte vor allen Kozeluch, doch fängt Pleyel an ihm den Rang abzulaufen. Allerdings ist in Pleyels Musik viel Humor und mehr neue originelle Erfindung als in Kozeluchs, obgleich auch diesem Componisten

[44] Um doch ein Beispiel zu erwähnen, erinnere ich an die wunderbare harmonische Fortschreitung von tief sehnsüchtigem und weichem, fast träumerischem Ausdruck im Larghetto des Quartetts in Esdur.

[45] A. M. Z. III S. 27.

[46] Journal des Luxus und der Moden 1788 S. 230 f.

ein regelmäßiger Satz, Eleganz und ein gewisser Fluß natürlicher Gedanken nicht abzusprechen ist. — Mozart ist nun auch als kais. Kapellmeister nach Wien gegangen. Er ist ein merkwürdiger Mann für jeden philosophischen Liebhaber der Tonkunst. Er war ein äußerst frühzeitiges Genie und componirte und spielte schon in seinem neunten Jahr (ja noch früher) als wahrer Virtuos zu jedermanns Verwunderung. Was aber sehr selten ist, er war nicht nur ungewöhnlich früh ein geschickter Musikus, sondern reifte auch glücklich fort und zeigte sich in bleibender Gedeihlichkeit als Mann. Man kennt die vorüberblitzenden schnellen Genien aus leidiger Erfahrung! Wo sind die Früchte zu rechter Zeit? und Dauer in Solidität? Nicht so bei Mozart! Jetzt nur ein paar Worte über ein bizarres Phänomen, das er (oder seine Berühmtheit) veranlaßt. Es kam vor einiger Zeit ein einzelnes Quadro (für Clavier, Violine, Viola und Violoncell) gestochen heraus, welches sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äußerste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bei glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer musica di camera vergnügen kann und soll. Der Ruf: Mozart hat ein neues gar besonderes Quadro gesetzt, und die und die Fürstin besitzt es und spielt es! verbreitete sich bald, reizte die Neugierde und veranlaßte die Unbesonnenheit diese originelle Composition in großen lärmenden Concerten zu produciren und sich damit invita Minerva zum Prunk hören zu lassen. Manches andere Stück soutenirt sich auch noch bei einem mittelmäßigen Vortrag; dieses Mozartsche Produkt aber ist wirklich kaum anzuhören, wenn es unter mittelmäßige Dilettantenhände fällt und vernachlässigt vorgetragen wird. Dies ist nun im vorigen Winter unzähligemal geschehen; beinahe wo ich auf meiner Reise hinkam und in einige Concerte eingeführt wurde, kam ein Fräulein oder eine stolzirende bürgerliche Demoiselle oder sonst ein naseweiser Dilettant in rauschender Gesellschaft mit diesem Quadro angestochen und prätendirte, daß es goutirt werden sollte. Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverständlichen Tintamarre von vier Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammenpaßten und bei deren widersinnigem concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden. Mit welchem Eigensinne man dies beinahe allerwärts zu erzwingen gesucht hat, kann ich Ihnen kaum beschreiben. Diese Thorheit eine ephemerische manie du jour zu schelten sagt zu wenig, weil sie fast einen ganzen Winter hindurch gewährt und sich (nach allem dem was ich noch nebenzu erzählungsweise vernommen habe) viel zu wiederholt gezeigt hat. — — Welch ein Unterschied, wenn dieses vielbemeldete Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerksamen Personen höchst präcis vorgetragen wird! Aber freilich ist hierbei an keinen Eclat, an keinen

glänzenden Modebeifall zu denken, noch conventionelles Lob zu lucriren[47].

Eine Kompoſition von ganz eigenthümlich reizender Wirkung iſt das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Esdur (452 K., S. XVII. 1), welches Mozart am 30. März 1784 für eine Akademie ſchrieb, die er im Theater gab, wo es, vortrefflich ausgeführt, außerordentlichen Beifall erhielt. Er ſelbſt hielt es, wie er gegen den Vater äußerte (I S. 819), für das Beſte, was er noch in ſeinem Leben geſchrieben habe, und wählte es aus um es Paeſiello vorzuſpielen (I S. 810). Man darf dasſelbe nicht nach den verſchiedenen Arrangements beurtheilen, welche davon bekannt gemacht ſind[48]; es iſt durchaus und auf das feinſte auf die Inſtrumente berechnet, für welche es urſprünglich geſchrieben iſt. Die Klangeffekte, welche durch die einſichtigſte Benutzung der kombinirten Blasinſtrumente hervorgebracht werden, ſind von überraſchender Schönheit, und dieſen ſingenden und klingenden Rivalen gegenüber iſt auch die Klavierpartie in einer eigenthümlichen Weiſe gehalten, welche namentlich den Vortheil der raſcheren Beweglichkeit geltend macht. Das Ganze iſt bei einer Menge feiner Detailzüge leicht und klar und von Anfang bis zu Ende ein wahrer Triumph des reinſten aus der naturgemäßen Anwendung der Inſtrumente hervorgehenden Wohllauts. Auf dieſem Reiz des Klanges und der intereſſanten, mitunter ziemlich ſtark accentuirenden harmoniſchen Behandlung beruht allerdings das hauptſächliche Intereſſe dieſes Muſikſtückes, die thematiſche Erfindung tritt nicht in gleicher Weiſe hervor. Einigemal zeigen ſich in der Melodienbildung Anklänge an italiäniſche Weiſe, während die ſchon berührte deutſche Weiſe in den

[47] Forkel, der ſonſt von Mozart gar keine Notiz nimmt, ſagt doch von dieſem Aufſatz, man merke, daß der Verfaſſer ein Dilettant ſei, dem es an Kunſtkenntnis fehle und der alſo nur nach einem gewiſſen äußeren Anſchein zu urtheilen vermöge (Muſik. Alman. 1789 S. 119).

[48] Als Quartett für Klavier und Saiteninſtrumente arrangirt, kam es ohne Mozarts Wiſſen in Wien heraus (I S. 827). Als Concertante pour Violon principale Hautbois Clarinette Cor Basson Violoncelle Alte et Basse par W. A. Mozart wurde es in Augsburg bei Gompart u. C. gedruckt. Die Blasinſtrumente ſind unverändert geblieben, die Klavierpartie iſt unter die Saiteninſtrumente vertheilt, dies iſt aber auf eine ſo ängſtlich mechaniſche und ungeſchickte Weiſe ausgeführt, daß es nicht zweifelhaft ſein kann, daß Mozart ſelbſt daran völlig unbetheiligt war.

vorher besprochenen Quartetten sehr entschieden vorherrscht[49]. Bekanntlich hat Beethoven in seinem Quintett (Op. 16) mit diesem Mozartschen gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem seiner Werke in gleicher Weise heraus, daß er sich ein Muster gesetzt hatte um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht[50].

Auf einen etwas anderen Standpunkt stellt uns die Betrachtung der Konzerte für Klavier, deren Mozart in Wien siebzehn geschrieben hat.

F dur, komp. Ende 1782		(413 K., S. XVI. 11).
A dur, komp. Anfang 1783	Op. IV.	(414 K., S. XVI. 12).
C dur, komp. Anfang 1783		(415 K., S. XVI. 13).
Es dur, komp. 9. Febr. 1784	Op. 23	(449 K., S. XVI. 14).
B dur, komp. 15. März 1784	Op. 67	(450 K., S. XVI. 15).
D dur, komp. 22. März 1784	Op. 18	(451 K., S. XVI. 16).
G dur, komp. 12. April 1784	Op. 15	(453 K., S. XVI. 17).
B dur, komp. 30. Sept. 1784	Op. 21	(456 K., S. XVI. 18).
F dur, komp. 11. Dez. 1784	Op. 44	(459 K., S. XVI. 19).
D moll, komp. 10. Febr. 1785	Op. 54	(466 K., S. XVI. 20).
C dur, komp. 9. März 1785	Op. 82, 6	(467 K., S. XVI. 21).
Es dur, komp. 16. Dez. 1785	Op. 82, 4	(482 K., S. XVI. 22).
A dur, komp. 2. März 1786	Op. 82, 5	(488 K., S. XVI. 23).
C moll, komp. 24. März 1786	Op. 82, 3	(491 K., S. XVI. 24).
C dur, komp. 4. Dez. 1786	Op. 82, 1	(503 K., S. XVI. 25).
D dur, komp. 24. Febr. 1788	Op. 46	(537 K., S. XVI. 26) „Krönungskonzert“.
B dur, komp. 5. Jan. 1791	Op. 82, 2	(595 K., S. XVI. 27).

Die meisten fallen in die Jahre 1783 bis 1786, wo er viel in Konzerten spielte, und waren größtentheils für seinen eigenen Gebrauch geschrieben, einige auch für andere (I S. 810. 820)[51]. Schon daraus geht hervor, daß sie verschiedenartig nach Anlage

[49] Ein zweites Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Bassethorn und Fagott war von Mozart nur angefangen worden (54 Anh. K.).

[50] Es hat sich eine Art von Legende unter den Reminiscenzensuchern gebildet, daß die nichts bedeutenden Anklänge an Mozartsche Motive, auffallend namentlich im zweiten Satz, von Beethoven beabsichtigt seien als eine Huldigung Mozarts! [Auch Wasielewski (Beethoven I S. 114) hat dieser Versuchung zu sehr nachgegeben.] — Eine Parallele beider Quintette giebt in seiner Weise Lenz, Beethoven III S. 160 f.

[51] Außerdem legen Entwürfe zu Klavierkonzerten (56—61 Anh. K.) Zeugnis von seiner lebhaften Beschäftigung mit dieser Gattung von Kompositionen ab. Ein Konzertrondo in A dur vom 19. Okt. 1782 ist bis auf einige Lücken der Instrumentation vollendet (386 K.). [Zu den in Wien geschriebenen Konzerten kommt noch hinzu das Konzertrondo in D (382 K., S. XVI. 28), welches für das Konzert 175 K. neu geschrieben wurde. Vgl. I S. 729.]

und Charakter sein müssen. Von den drei ersten, welche bestimmt waren gleich unter das Publikum zu kommen (I S. 825), schrieb er selbst dem Vater, während er noch daran arbeitete (28. Dec. 1782):

Die Concerten sind das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen — hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen ohne zu wissen warum.

Man sieht, er wußte sehr wohl, was er wollte. Über die späteren schrieb er ihm (26. Mai 1784):

Ich bin nicht im Stande unter diesen beiden Concerten [B und D dur 450. 451 K.] eine Wahl zu treffen — ich halte sie beide für Concerte die schwitzen machen. — Doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. — Uebrigens bin ich sehr begierig, welches unter den drey Concerten B, D und G [453 K.] Ihnen und meiner Schwester am besten gefällt. Das ex E^b [449 K.] gehört gar nicht dazu. Das ist ein Concert von ganz besonderer Art, und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben — also ist die Rede nur von den 3 großen Concerten. — Ich bin begierig ob Ihr Urtheil mit dem hiesigen allgemeinen und auch meinem Urtheile überein kömmt; freylich ist es nöthig, daß man sie alle 3 mit allen Stimmen und gut producirt hört.

Bedeutsam ist der Nachdruck, welchen Mozart auf das Orchester legt. Allerdings beruht sein wesentliches Verdienst, das, wodurch er in seinen Konzerten ein Neues schuf, auf der Verbindung des Orchesters und des Soloinstrumentes zu einem Ganzen, welches durch das zweckmäßige Zusammenwirken aller einzelnen selbständigen Elemente hervorgebracht wird[52]. Das Orchester in der durch Mozart begründeten reicheren Zusammenstellung sämmtlicher Saiten- und Blasinstrumente kommt zunächst in den größeren Partien, in welchen es dem Klavier selbständig gegenübertritt, also in den sogenannten Tuttisätzen der Ritornelle, vollständig zur Geltung und giebt diesen einen symphonischen Charakter. Sodann greift es, was von nicht geringerer Bedeutung ist, auch da, wo das Klavier als Soloinstrument auftritt, fortwährend durch unmittelbare Betheiligung an dem Gange der Klavierpartie in einer Weise ein, daß Klavier und Orchester eine nicht zu scheidende Totalität bilden; wie man denn auch nicht unpassend diese

[52] Dies ist ganz richtig von Rochlitz hervorgehoben (A. M. Z. III S. 28 f.). Auch Nägeli weist nach, wie Mozart „mit seinen Klavierconcerten eine neue Bahn für die Orchestercomposition brach" (Vorles. S. 159 f.)

Konzerte vielmehr Symphonien genannt hat, bei welchen das Klavier mitwirkt[53]. Dieſe Kunſt der Verſchmelzung aller Klangfarben des Orcheſters, welche dem alten Vater beim Anhören eines neuen Klavierkonzerts Thränen entlockte (II S. 11), zeigt zunächſt einen ungemein feinen und durch die genaueſte Kenntnis der Inſtrumentaleffekte unterſtützten Sinn für den Wohlklang. Das Klavier mit ſeinem wenig ausgiebigen Ton iſt gegen die einzelnen Saiten- und Blasinſtrumente, geſchweige ihr Zuſammenwirken, im Nachtheil, war es zu jener Zeit in Folge der mangelhafteren Mechanik noch viel mehr; es bedarf großer Einſicht und Kunſt, damit dasſelbe nicht allein neben, ſondern vor dem Orcheſter ſich geltend mache. Wenn nach einem ausgeführten Ritornell, welches das Ohr des Zuhörers vollauf geſättigt hat, das Klavier eintritt, weiß Mozart durch die größte Einfachheit oder auch durch eine klaviermäßig brillante Paſſage einen Kontraſt hervorzubringen, der den Hörer für den eigenthümlichen Reiz des neu eintretenden Elements gewinnt und ſeine Spannung erregt, die dann durch den Wetteifer der rivaliſirenden Kräfte unterhalten wird. Denn der Komponiſt will nicht etwa das Orcheſter in den engſten Grenzen eines beſcheidenen Akkompagnements zurückhalten — wozu hätte er dasſelbe dann ſo ausgeſtattet? — es ſoll in ſeiner ganzen Fülle hervortreten, die Klavierſtimme tragen und heben, aber auch im Gegenſatz zu derſelben ſeine eigne Macht geltend machen. Der Reichthum von ſchönen und reizenden Effekten, welchen dieſe unausgeſetzte Wechſelwirkung zu Tage fördert, iſt unerſchöpflich. Das Orcheſter giebt durch die ſichere Führung der Harmonie in gehaltenen Akkorden einem leichten Figuren- und Paſſagenſpiel, auch wenn es in kühnen Harmonienfolgen ſich bewegt, eine feſte Baſis; es bietet durch getragene Melodien, durch feſtgehaltene Grundmotive dem reichen Rankenwerk des Klaviervortrags eine Stütze. Aber indem es ſo dem Soloinſtrument zu dienen ſcheint, bringt es durch die intenſive Kraft oder den zarten Duft ſeiner Klangmittel gegenüber der leichten und glänzenden Beweglichkeit, der Klarheit und Schärfe des Klaviers ſeine eigenthümlichen Vorzüge zur ſchönſten Wirkſamkeit. Um wenigſtens ein Beiſpiel namhaft zu machen — denn die bezeichneten Vorzüge ſind überall durchgehende, ſind die eigentlich charakteriſtiſchen Eigenſchaften dieſer Gattung — führe

[53] Siebigke, Mozart S. 69.

ich das wunderherrliche Andante des Konzerts in C dur (467 K.) an. Hier ist die Orchesterpartie nicht allein überreich an dem überraschendsten harmonischen Detail, sondern von der schönsten und eigenthümlichsten Klangwirkung, die das Ohr völlig bezaubert und kaum eine Steigerung zuzulassen scheint. Ihr gegenüber steht eine überraschend einfache Klavierstimme, welche ohne alle technische Schwierigkeit und Künstlichkeit die Eigenthümlichkeit des Instruments in einer Weise geltend macht, daß sie, obgleich unauflöslich mit der Begleitung des Orchesters verbunden, wie ein höheres geistiges Element über derselben zu schweben scheint. Die innerliche Vereinigung der verschiedenen Instrumentalkräfte zu einem Ganzen ist so vollkommen gelungen, daß nach dieser Seite hin auch Beethoven — der auf Mozarts Klavierkonzerte offenbar ein gründliches Studium gewandt hat — im wesentlichen nicht darüber hinausgekommen ist; die höhere Bedeutung seiner großen Klavierkonzerte ist anderweitig begründet.

Freilich kam noch etwas mehr in Betracht als bloß der fein gebildete Sinn für die rechte Mischung der Klangfarben. Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beschaffenheit der Darstellungsmittel bedingt; im ersten Entwurf mußten die verschiedenen Kräfte wohl bedacht sein, wenn sie in der Ausführung zu ihrem Rechte kommen sollten, schon im Keim mußte den einzelnen Motiven die Fähigkeit gegeben sein, sich unter verschiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. Kaum wird in einem Konzert ein wesentliches Motiv dem Orchester oder dem Klavier allein zugewiesen erscheinen, sondern stets beiden gemeinsam. Aber wenn ein Thema vom Orchester breit und ausführlich behandelt in den Vordergrund gestellt ist, so pflegt dasselbe in der Klavierpartie zurückzutreten, während andere Motive, welche das Orchester gewissermaßen ankündigt, erst im vollen Schmuck des Klavierspiels ihre ganze Bedeutung gewinnen. Dieser Wettstreit verschiedener Kräfte tritt natürlich am lebendigsten und wirksamsten bei einer eigentlichen Verarbeitung der Motive hervor, allein auch bei glänzendem Passagen- und Figurenwesen erscheint das Orchester als wohlgegliederter Bau, welchen die Klavierpartie mit arabeskenartigem Schmuck bekleidet. So beruht der Hauptreiz dieser Konzerte, die ihrem Namen recht eigentlich entsprechen, auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengesetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter

einer stets wechselnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden.

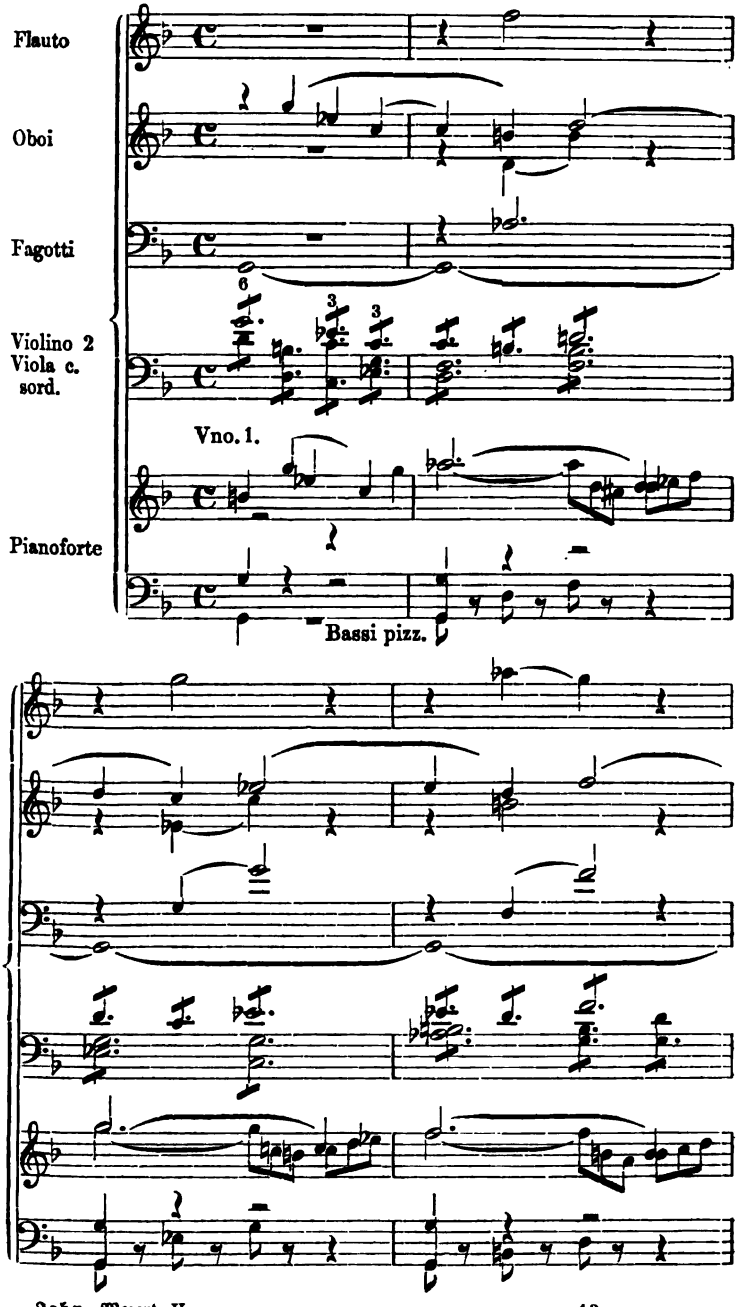
Die Anlage der Konzerte in drei Sätzen, sowie die Form der einzelnen Sätze nach Analogie der Sonate war bereits gegeben und ist von Mozart nur ausgebildet worden. Der erste und Hauptsatz zeigt die wesentlichen Bestandtheile der Sonatenform, das zweite bestimmt ausgeprägte Thema und den Durchführungssatz, aber sie ist freier und, wie es die bedeutenderen hier zur Verwendung gebrachten Mittel erheischen, reicher ausgeführt. Ein abgeschlossener erster Theil mit Wiederholung ist nicht vorhanden; nur eine Analogie bietet das erste Ritornell mit dem dazugehörigen Solosatz. Denn in beiden werden die Hauptmotive theils ausgesprochen theils ausgeführt; allein das Solo ist keine einfache Wiederholung, sondern in Gruppirung und Behandlung der Motive unterschieden, der Eintritt des Soloinstruments bringt in jeder Beziehung eine Steigerung hervor. Ein kürzer gefaßtes Ritornell schließt diesen Theil ab und leitet die Durchführung ein, an welcher sich Klavier und Orchester gleichmäßig betheiligen. Die strengeren kontrapunktischen Formen kommen nur vorübergehend zur Anwendung, das harmonische Element ist der eigentliche Träger einer belebten Figuralbehandlung, überall aber herrscht eine durchaus freie Mischung der polyphonen und der homophonen Schreibweise, welche die Hauptmotive in geistreicher Weise wie in einer belebten Unterhaltung unter wechselnden Gesichtspunkten verknüpft und ausführt. Dieser Mittelsatz, auf welchen sich auch hier das Hauptinteresse konzentrirt, führt wieder in die Haupttonart und zum Anfangsritornell zurück. Gewöhnlich ist dasselbe abgekürzt, auch wird der erste Theil nicht geradezu, sondern mit mannigfachen Modifikationen in Anordnung und Ausführung wiederholt. Den Abschluß bildet die in herkömmlicher Weise eingeleitete Kadenz (I S. 205), welche auch an anderen Ruhepunkten eintreten konnte, hier aber regelmäßig ihren Platz fand. Sie gab die Veranlassung (S. 152) zu einer freien Improvisation, in welcher man außer glänzenden Passagen nach Art eines Capriccio entweder ein Thema des Satzes ausführlicher zu variiren oder mehrere Motive in gedrängter Behandlung zu einem Resumé des Ganzen zusammenzufassen pflegte[54]. So bildet die

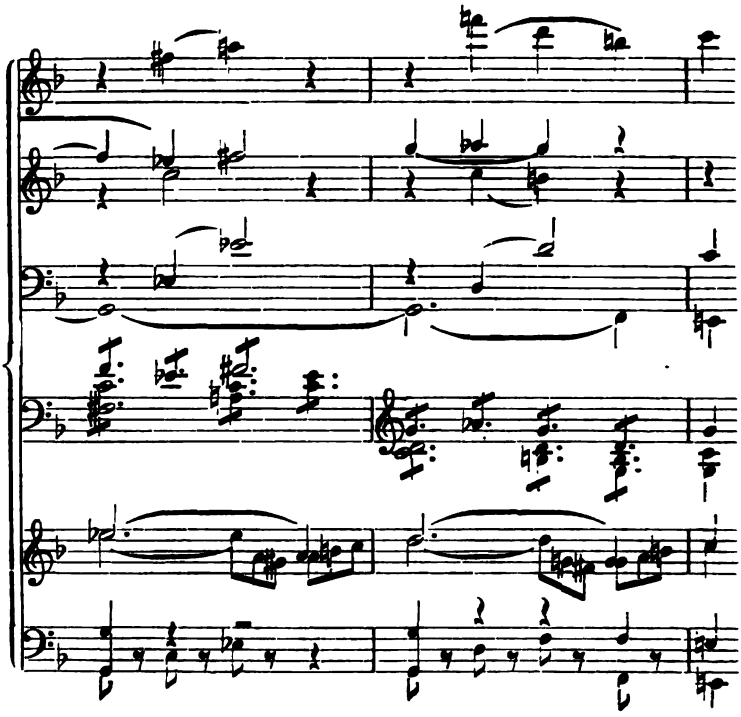
[54] Eine Anzahl Kadenzen zu mehreren Konzerten (175. 271. 414. 415. 449. 451. 453. 456. 459. 488. 537. 595 K.) ist vorhanden und zum Theil gedruckt

Kadenz die abschließende Coda von Seiten der Klavierpartie, welche durch das Orchester in ähnlicher Weise, wie es mit dem Ritornell einleitet, mehr oder minder ausführlich zu Ende gebracht wird. Man sieht, daß die Form des ersten Konzertsatzes aus der allgemeinen Sonatenform durch Beobachtung der aus der Gegenüberstellung des Klaviers und Orchesters sich ergebenden Bedingungen in einer Weise entwickelt ist, welche sie vom Quartett und der Symphonie deutlich unterscheidet.

Die beiden anderen Sätze sind durchgehends einfacher angelegt und ausgeführt. Der langsame Mittelsatz hat Liedform, die Ausführung ist bald mehr rondoartig, bald variirt, fast immer sehr einfach und klar gehalten, aber überreich an den reizendsten Detailzügen. Auch hier hat Mozart einen Schatz edler und tiefer Empfindung in den schönsten und reinsten Formen ausgesprochen, und zwar kommt das phantastische oder romantische Element, eine träumerische Hingabe an Schmerz und Sehnsucht, ein Bestreben das individuellste Gefühl auf die eigenste Weise selbst überschwenglich auszudrücken hier, wie wohl nirgends sonst in seinen Kompositionen, zur Geltung. Überraschende harmonische Fortschreitungen, hingestreute scharfe Züge der pikantesten Art neben Äußerungen schwärmerischer Sentimentalität, rhythmische Neckereien geben diesen Sätzen einen um so größeren Reiz, da sie die Einheit der Empfindung so wenig als die Reinheit der Form beeinträchtigen. Als Belege möge nur die einfach schöne Romanze des Konzerts in G dur (453 K.), oder die anmuthige, höchst eigenthümliche Siciliana des Konzerts in A dur (488 K.) angeführt werden. Unvergleichlich aber ist das bereits erwähnte Andante des Konzerts in C dur (467 K.). So hoch und rein ist die Empfindung, daß die schmerzlichen Regungen, aus welchen sie sich emporringt, obwohl sie in aller Herbigkeit wie in dieser Stelle

(624 K., S. XXII. 18.). Dieselben sind ohne Zweifel von Mozart für Schüler niedergeschrieben (vgl. den Brief Constanze's vom 27. März 1799, Nott. S. 125); sie sind weder sehr schwierig, noch im Detail ausgeführt und geben von der Bedeutung seiner improvisirten Kadenzen gewiß keine Vorstellung. Auch Beethoven hatte sich Kadenzen zum D moll-Konzert (466 K.) aufgeschrieben (Wien. Modeztg. 1836 Beil. 10. Werke, neue Ausg. S. IX. 7 Nr. 11 und 12). [Später haben Moscheles u. a., neuerdings C. Reinecke Kadenzen zu Mozarts Konzerten geschrieben.]


Flauto
Oboi
Fagotti
Violino 2
Viola c.
sord.
Vno. 1.
Pianoforte
Bassi pizz.



ausgedrückt ſind, doch nur wie Erinnerungen an ein längſt überwundenes Leid hindurchklingen, das die wahrhaft überirdiſche Reinheit und Klarheit einer Stimmung nicht mehr trüben kann, die noch über das Gefühl einer edel gefaßten Reſignation hinaus zu einer ſeligen Freudigkeit verklärt iſt. Dies Beiſpiel kann unter vielen lehren, daß die Schönheit und Süßigkeit nicht in dem bloßen Abwehren und Fernhalten des Herben und Scharfen beruht, ſondern in der vollkommenen Reife der Stimmung, aus welcher das Kunſtwerk hervorgeht, und der Harmonie aller Bedingungen, durch welche es zur Darſtellung kommt. Denn ſo gereifte Früchte konnte auch der vollendete Künſtler nur bieten, wenn er dem Leben den wahren Seelenfrieden abzuringen vermochte.

Der letzte Satz des Konzerts iſt der leichteſte, am häufigſten in Rondo-, ſeltener in Variationenform, lebhaft und munter, meiſtens im leichten Zweivierteltakt, der den urſprünglichen Charakter des Tanzes feſthält, häufig auch im Sechsachteltakt, ſo daß wohl

noch die Weise des Jagdliedes hervortritt, wie denn das Rondo des Konzerts in B dur (450 K.) mit einer vollständigen Jagdfanfare in einem langen Crescendo schließt[55]. Im allgemeinen sind diese Sätze in ihrem beweglichen Wesen ungleich bedeutender als in den übrigen Klavierkompositionen, und an anmuthigen, auch humoristischen Zügen reich, wofür der letzte Satz des Konzerts in C moll (491 K.) einen Beleg abgeben mag, dessen Thema namentlich durch die harmonische Führung einen eignen fremdartigen Charakter erhält, dem zum Schluß noch durch eine neue Wendung ein überraschender Reiz abgewonnen wird[56]. Auch das Konzert in D moll (466 K.) bestätigt eine oft wiederholte Beobachtung, daß die Sätze in den Molltonarten sich durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen, denn der letzte Satz desselben ragt durch Feuer und intensiven Gehalt vor den meisten hervor[57]. Dagegen stehen in diesen beiden Konzerten die Mittelsätze in Es und B dur, obwohl ihnen Anmuth nicht abzusprechen ist, den anderen beiden Sätzen an Kraft und Leidenschaft nach. Wenn gerade das Andante des Konzerts in C moll bei der Aufführung wiederholt werden mußte (I S. 820), so mochte dazu außer den wirklich schönen Melodien wohl besonders die obligate Behandlung der Blasinstrumente beitragen, welche damals als etwas ganz Neues freilich eine andere Wirkung als jetzt machen mußte.

Für Mozarts Würdigung als Klavierkomponist bieten nun die Konzerte den eigentlichen Maßstab dar. Die Mehrzahl derselben, welche er ohne Rücksicht auf andere in seiner besten Zeit für sich selbst geschrieben hat, nimmt unter seinen Klavierkompositionen den ersten Rang ein. Die ersten drei (413—415 K.) für das größere Publikum bestimmten sind, wie Mozart sie ganz richtig bezeichnet, von leichterem Charakter, sowie das für Frl. Ployer geschriebene Konzert in Es dur (449 K.), und das wahrscheinlich für Frl. Paradies bestimmte Konzert in B dur (456 K.);

[55] Im Konzert in F dur (413 K.) ist der letzte Satz ein rondoartiges Tempo di Menuetto nach älterer Weise (I S. 360), wie es auch in einer Violinsonate (377 K.) sich findet.

[56] [Von dem tiefen Eindrucke, welchen dieser Schluß auf Beethoven machte, war Cramer Zeuge, vgl. Thayer, Beethoven II S. 36.]

[57] Die Skizze des Anfangs von einem zuerst für dies Konzert bestimmten Rondo ist vor der Offenbacher Partitur des Konzerts in B dur (450 K.) mitgetheilt. Mozart hat das ungleich feurigere Thema des jetzigen Rondos sicherlich mit Recht später vorgezogen.

[illegible] die Konzerte in D dur (451 K.) und F dur (459 K.). Sie sind dem Hauptcharakter der Stimmung nach sehr verschieden; einige, wie die in B dur (450 K.), G dur (453 K.), A dur (414, 488 K.) sind heiter und graziös, leidenschaftlich erregt besonders die Konzerte in D moll (466 K.) und C moll (491 K.), wieder andere ernst und gehalten, wie die Konzerte in Es dur (452 K.) und B dur (595 K.), glänzend und prächtig, wie die Konzerte in C und D dur (503, 537 K.) und schwunghaft bis zum Großartigen, wie das mehrerwähnte Konzert in C dur (467 K.). Jedes derselben kann als ein in Stimmung und Haltung einiges, wohl organisirtes Ganze gelten, das demgemäß aufgefaßt und wiedergegeben sein will; übrigens sind sie echt klaviermäßig, dankbar und brillant, dabei nach der heutigen Entwickelung der Technik leicht. „Die bewundernswürdige Geschwindigkeit, die man besonders in Rücksicht der linken Hand einzig nennen konnte“[58], würde man jetzt schwerlich gelten lassen, wiewohl eine einseitige Ausbildung in moderner Technik doch bei Mozart Schwierigkeiten finden dürfte. Denn Mozart verlangt außer klarem, gesangreichem Vortrag der oft lang ausgesponnenen Melodien besonders die „ruhige, stette Hand“, welche die Passagen „wie Öl hinfließen läßt“, und seine Passagen beruhen fast alle auf der Skala und gebrochenen Akkorden; eigentliche Bravourstückchen in Sprüngen, Übersetzen u. dgl. kommen nur ganz ausnahmsweise vor. Mozart hat hauptsächlich die eine wesentliche Seite des Klavierspiels, die Grundlage seiner ferneren Entwickelung, ausgebildet, aber er hat seinem Instrument bei weitem nicht alle Vortheile abgewonnen. Oktaven-, Sexten-, Terzengänge, mit welchen Clementi solches Aufsehen erregte, verschmähte er wie wir sahen (I S. 721) absichtlich, weil er davon Nachtheil für die Haupterfordernisse einer guten Technik fürchtete. Überhaupt war nicht Vollgriffigkeit, keine Art von massenhafter Wirkung sein Streben, sondern Klarheit und Durchsichtigkeit, wobei allerdings auch die Beschaffenheit der damaligen Instrumente mit in Anschlag zu bringen ist. Wenn die Richtung der modernen Technik dahin geht, das Klavier selbständig gewissermaßen zum Orchester zu machen, so war es Mozarts Bestreben vielmehr, die spezifischen Eigenthümlichkeiten des Klaviers dem Orchester gegenüber klar

[58] Niemetschek S. 32.

und unvermischt zu entfalten; jedenfalls war damit der richtige Weg zur Entwickelung der Klaviertechnik eingeschlagen.

Die hauptsächlichste Bedeutung der Konzerte aber liegt nicht auf Seiten der Technik, sondern in ihrem musikalischen Gehalt. In Konzeption und Ausführung offenbaren sie hohen Schwung und volle Freiheit. Die bedeutenderen Mittel forderten die geistige Thätigkeit zu entsprechender Steigerung heraus, und Mozart ließ sich hier mit um so größerem Behagen frei gehen, weil er selbst seine Kompositionen zur Ausführung brachte. Da sie mehr wie andere Werke auf das Publikum eine augenblickliche Wirkung machen sollten, geht Mozart in der Anwendung stark reizender Ausdrucksmittel hier weiter als sonstwo, und es ist sehr charakteristisch, daß er diese Wirkung nicht durch virtuosenmäßige Klaviereffekte, sondern durch Steigerung des musikalischen Ausdrucks zu erreichen sucht. Bei achtsamem Eingehen auf das Detail wird man vieles, das in modernster Zeit große Wirkung macht, hier schon vorweggenommen sehen, nur daß dergleichen Züge hier nirgends als das Wesentliche, oder als Merkmale einer bestimmten Manier, sondern stets nur als vorübergehende Momente einer schärferen Würze erscheinen. Namentlich in harmonischer Beziehung ist hier soviel in Orgelpunkten, Vorhalten, durchgehenden Noten Gewagtes und Überraschendes, daß Ulibicheff, wenn er die Konzerte nicht ganz bei Seite gelassen hätte, von den Chimärenakkorden, die er bei Beethoven entdeckt zu haben glaubt, schon hier die untrüglichen Spuren gefunden haben würde[59].

[59] In Reichardts Musik. Wochenblatt (1791 S. 19) berichtet C. Spazier über Hrn. C. Rick, „der ein Concert von Mozart auf dem Pianoforte spielte und darin die empfindungsvollen Stellen sowohl als auch die eigenthümlichen Züge dieses reichen Künstlers gut aushob, der — wie alle größern Genies, welchen die Kunst zu der bizarresten Seelenschwelgerei zu Gebote stehen muß — sich zuweilen in den seltsamsten Paradoxien gefällt. Es macht viel Vergnügen ein Kunstgenie dieser Art einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung hat, daß es Andern die ungeheuerste Anstrengung kosten würde". [Es mag hier dem Bedauern Ausdruck gegeben werden, daß die öffentliche Darstellung Mozartscher Klavierkonzerte, von dem in Dmoll etwa abgesehen, bei den neueren Virtuosen immer seltener wird.]

34.

Mozarts Instrumentalmusik.

Neben dem Klavier, als dem Hauptinstrument aller dilettantischen Unterhaltung, hatte das Quartett für Saiteninstrumente eine wesentliche Stellung in der Hausmusik gewonnen. Die Ausführung war, wenn auch gebildete Dilettanten gelegentlich mitwirkten, in der Regel Musikern anvertraut; es konnten daher auch die künstlerischen Anforderungen mit größerer Strenge geltend gemacht werden. Der geringere Aufwand erlaubte nicht allein vornehmen Herren ein ständiges Quartett trefflicher Künstler zu unterhalten, sondern ließ auch in bürgerlichen Kreisen Quartettspiel als regelmäßige Unterhaltung Platz finden[1]. Bekanntlich ist es Joſ. Haydn[2], welcher dem Quartett die charakteristische Form gegeben und dasselbe mit der seltensten Vielseitigkeit ausgebildet hat. Für vier Saiteninstrumente hatten auch andere komponirt, das Saitenquartett in der bestimmten, von da an feststehenden Gestalt ist seine Schöpfung, welche er sein langes Leben hindurch gepflegt hat. Selten ist es wohl einem Künstler in ähnlicher Weise gelungen, für die individuelle Produktivität die entsprechende Form zu finden: das Quartett war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung. Die Frische und Lebendigkeit, die Heiterkeit und Jovialität, welche seinen Kompositionen ihren ganz eigenthümlichen Stempel gaben, verschafften ihnen rasch allgemeinen Eingang. Kenner und Gelehrte betrachteten freilich dies neue Element der Musik anfangs mit Mißtrauen oder gar Verachtung und kamen erst allmählich zur Erkenntnis, wie mit dem Humor sich eben so wohl Ernst und Tiefe der Empfindung als gründliche Einsicht in das Wesen der

[1] So wurde im Greinerschen Hause in der Advents- und Fastenzeit alle Dienstag Quartett gespielt (Car. Pichler, Denkw. I S. 127 f. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 71).

[2] Luigi Boccherini (1743—1805) ging ziemlich gleichzeitig in zahlreichen Quartetten, Quintetten und Trios seinen eigenen Weg, unbeeinflußt durch fremde Leistungen und ohne wesentlichen Einfluß zu üben. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Par. 1851. [Schletterer, Luigi Boccherini, Samml. musſ. Vortr. Nr. 39. 1882.]

Kunst und die geschickteste Handhabung aller ihrer Formen vereinigte. Aber Haydn ging unbekümmert um die Kritik seinen Weg fort, und sicherte sich durch seine in ununterbrochner Folge erscheinenden Arbeiten die Herrschaft über das Publikum; wer neben ihm auf demselben Felde sich versuchte, diente unter seinen Fahnen.

Mozart mußte sich in Wien schon durch die weit verbreitete Vorliebe für das Quartett angetrieben fühlen, seine Kräfte auch auf diesem Gebiet zu prüfen. Wurde er im Verkehr mit van Swieten zum anregenden Studium Händels und Bachs geführt, das ihn zu fruchtbarer Nacheiferung anregte, so fand er hier in dem redlichen Freund und Kunstgenossen den Meister, mit dem er nun nicht mehr als nachahmender Schüler, sondern als selbständiger Künstler im edelsten Wettstreit um die Palme rang. Die ersten sechs Quartette (S. XIV. 14—19) gehören zu den verhältnismäßig nicht so zahlreichen Kompositionen, welche Mozart ohne unmittelbare äußere Veranlassung, nur um sich selbst zu genügen schrieb. Sie sind, wie er in der Dedikation an Haydn sagt (Beil. IV, 4), die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und während einer Frist von mehreren Jahren allmählich entstanden. Das erste in G dur (387 K.) ist nach einer auf dem Originalmanuskript befindlichen Bemerkung am 31. Dez. 1782 geschrieben, das zweite in D moll (421 K.) nach der Erzählung Constanze's (S. 132) im Juni 1783 während ihrer Entbindung, das dritte in Es dur (428 K.) fällt in dasselbe Jahr. Erst nach einer längeren Pause wandte er sich mit neuem Eifer dem Quartett zu; das vierte in B dur (458 K.) ist am 9. Nov. 1784, das fünfte in A dur (464 K.) am 10. Jan. und das letzte in C dur (465 K.) am 14. Jan. 1785 niedergeschrieben. Im Februar kam der Vater zum Besuch nach Wien. Er kannte die ersten drei Quartette, welche ihm Wolfgang wie gewöhnlich zugeschickt hatte, die neukomponirten hörte er bald in einer Gesellschaft, zu welcher auch Haydn eingeladen war (S. 11); die rühmende Anerkennung, welche dieser aussprach, mochte wohl die nächste Veranlassung sein, daß Mozart, als er die Quartette im Herbst 1785 (Op. XI) veröffentlichte[3], ihnen die schöne Widmung an Haydn vorsetzte.

[3] Die Ankündigung (Wien. Ztg. 1785 Nr. 75 S. 2191) lautete: „Mozarts Werke bedürfen keines Lobes, einiges anzuführen würde also ganz überflüssig sein; nur kann man versichern, daß solches ein Meisterstück sei. Man kann sich

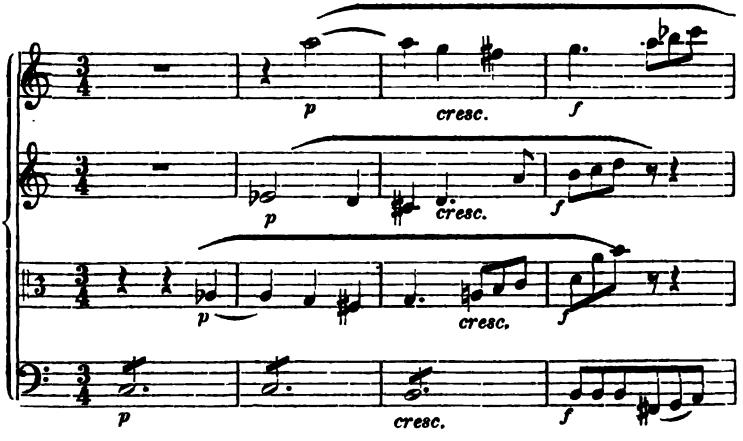
Eine Vergleichung mit den Haydnschen Quartetten war damals bei dem Publikum, welches ohnehin es liebt sein Urtheil auf diesem Wege zu fixiren, noch mehr herausgefordert. Kaiser Joseph, der Haydns „Späße und Tändeleien" nicht liebte (I S. 725), veranlaßte Dittersdorf im Jahre 1786, eine Parallele zwischen Haydns und Mozarts Kammermusik zu ziehen. Auf dessen Gegenfrage, welche Parallele er wohl zwischen Klopstock und Gellert ziehen werde, antwortete der Kaiser, daß beide große Dichter seien, daß man aber Klopstock wiederholt lesen müsse um alle Schönheiten zu verstehen, während Gellerts Schönheiten beim ersten Anblick unverhüllt dalägen. Dittersdorfs Vorschlag, Mozart mit Klopstock, Haydn mit Gellert (!) zu vergleichen, nahm Joseph gern an und erklärte, er habe Mozarts Komposition mit einer in Paris gearbeiteten, Haydns mit einer in London verfertigten goldnen Tabatière verglichen[4]. Charakteristisch genug sind beide Äußerungen für Zeit und Personen. Der Kaiser sah auf den Geschmack, der ihm bei Mozart feiner als bei Haydn erschien, und fand für die Kunst den treffendsten Vergleich im Modeartikel, während der Komponist das innere Wesen des Kunstwerks zu bezeichnen suchte und an die nach seinem Urtheil größten deutschen Dichter erinnerte. Wie fremdartig auch der Gegenwart, welche in Mozart vor allem die Klarheit der Form, die Reinheit der Schönheit bewundert, der Vergleich mit Klopstock erscheinen mag, so belehrt er uns, daß die Zeitgenossen in Mozarts Kompositionen ganz vorzugsweise durch Größe und Erhabenheit, Kraft und Kühnheit im Ausdruck, welche sie selbst den Kunstgenossen schwierig und dunkel erscheinen ließen, in Staunen gesetzt wurden. Auch L. Mozart pflegte zu sagen, sein Sohn sei in der Tonkunst was Klopstock unter den Dichtern sei[5], offenbar weil ihm Klopstock das Muster des Tiefen und Großartigen war. Von dieser Seite aber wurde die neue Erscheinung nicht vom großen Publikum aufgefaßt, das in Haydns Quartetten vorzugsweise die heitere Lebendigkeit schätzte, und durch seine Nachfolger wie Dittersdorf, Pichl, Pleyel an bedeutend leichtere Genüsse gewöhnt war. „Schade", sagt ein wohlwollender Kritiker in einem Briefe

dessen um so mehr versichern, da der Verfasser dieses Werk seinem Freund Joseph Haydn fürstl. Esterhaz. Kapellm. zueignete, der es mit allem dem Beifall beehrte, dessen nur ein Mann von großem Genie würdig ist".

[4] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 238 f.

[5] Nissen, Nachtrag S. 62.

aus Wien (Jan. 1787), „daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten“[6]. Fürst Graßalcovicz, einer der vornehmen Musikliebhaber in Wien[7], ließ sich die Quartette als etwas Neues vorspielen, wie Mozarts Wittwe berichtet[8], und rief einmal über das andere den Musikern zu, daß sie falsch spielten; als sie ihn jedesmal überzeugten, daß sie spielten, was in den Stimmen stand, wurde er so wüthend, daß er diese zerriß — aber Gyrowetz' Symphonien behagten ihm sehr. Auch aus Italien schickte man dem Verleger die Stimmen zurück, weil sie zu fehlerhaft gestochen seien, und selbst Sarti suchte in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen, daß in diesen Quartetten durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik zu Stande gebracht sei (S. 39). Den Hauptstein des Anstoßes bot die vielberufene Einleitung des C dur-Quartetts



[6] Cramer, Magazin der Musik II S. 1273 f.
[7] Gyrowetz, Selbstbiogr. S. 11 f. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 77 f.
[8] A. M. Z. I S. 855.

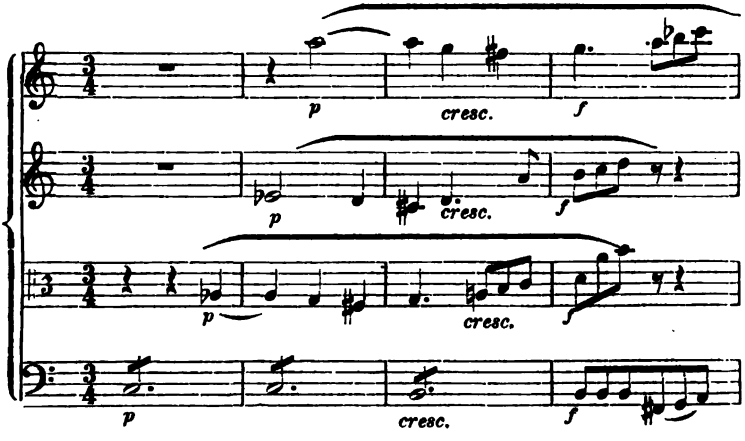
Eine Vergleichung mit den Haydnschen Quartetten war damals bei dem Publikum, welches ohnehin es liebt sein Urtheil auf diesem Wege zu fixiren, noch mehr herausgefordert. Kaiser Joseph, der Haydns „Späße und Tändeleien" nicht liebte (I S. 725), veranlaßte Dittersdorf im Jahre 1786, eine Parallele zwischen Haydns und Mozarts Kammermusik zu ziehen. Auf dessen Gegenfrage, welche Parallele er wohl zwischen Klopstock und Gellert ziehen werde, antwortete der Kaiser, daß beide große Dichter seien, daß man aber Klopstock wiederholt lesen müsse um alle Schönheiten zu verstehen, während Gellerts Schönheiten beim ersten Anblick unverhüllt dalägen. Dittersdorfs Vorschlag, Mozart mit Klopstock, Haydn mit Gellert (!) zu vergleichen, nahm Joseph gern an und erklärte, er habe Mozarts Komposition mit einer in Paris gearbeiteten, Haydns mit einer in London verfertigten goldnen Tabatière verglichen[4]. Charakteristisch genug sind beide Äußerungen für Zeit und Personen. Der Kaiser sah auf den Geschmack, der ihm bei Mozart feiner als bei Haydn erschien, und fand für die Kunst den treffendsten Vergleich im Modeartikel, während der Komponist das innere Wesen des Kunstwerks zu bezeichnen suchte und an die nach seinem Urtheil größten deutschen Dichter erinnerte. Wie fremdartig auch der Gegenwart, welche in Mozart vor allem die Klarheit der Form, die Reinheit der Schönheit bewundert, der Vergleich mit Klopstock erscheinen mag, so belehrt er uns, daß die Zeitgenossen in Mozarts Kompositionen ganz vorzugsweise durch Größe und Erhabenheit, Kraft und Kühnheit im Ausdruck, welche sie selbst den Kunstgenossen schwierig und dunkel erscheinen ließen, in Staunen gesetzt wurden. Auch L. Mozart pflegte zu sagen, sein Sohn sei in der Tonkunst was Klopstock unter den Dichtern sei[5], offenbar weil ihm Klopstock das Muster des Tiefen und Großartigen war. Von dieser Seite aber wurde die neue Erscheinung nicht vom großen Publikum aufgefaßt, das in Haydns Quartetten vorzugsweise die heitere Lebendigkeit schätzte, und durch seine Nachfolger wie Dittersdorf, Pichl, Pleyel an bedeutend leichtere Genüsse gewöhnt war. „Schade", sagt ein wohlwollender Kritiker in einem Briefe

dessen um so mehr versichern, da der Verfasser dieses Werk seinem Freund Joseph Haydn fürstl. Esterhaz. Kapellm. zueignete, der es mit allem dem Beifall beehrte, dessen nur ein Mann von großem Genie würdig ist".

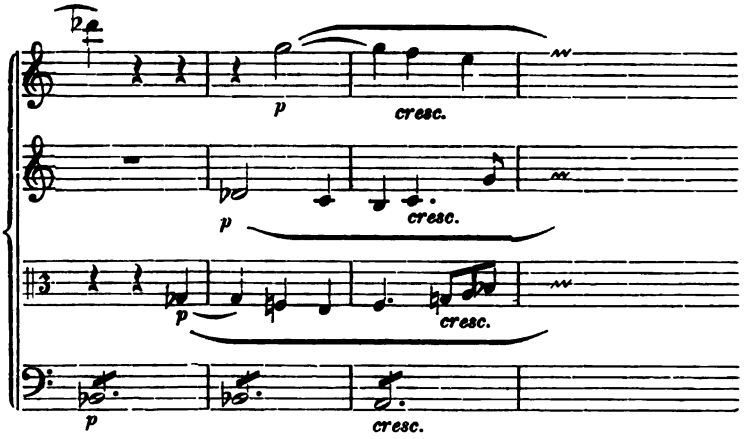
[4] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 238 f.

[5] Nissen, Nachtrag S. 62.

aus Wien (Jan. 1787), „daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten“[6]. Fürst Graßalcovicz, einer der vornehmen Musikliebhaber in Wien[7], ließ sich die Quartette als etwas Neues vorspielen, wie Mozarts Wittwe berichtet[8], und rief einmal über das andere den Musikern zu, daß sie falsch spielten; als sie ihn jedesmal überzeugten, daß sie spielten, was in den Stimmen stand, wurde er so wüthend, daß er diese zerriß — aber Gyrowetz' Symphonien behagten ihm sehr. Auch aus Italien schickte man dem Verleger die Stimmen zurück, weil sie zu fehlerhaft gestochen seien, und selbst Sarti suchte in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen, daß in diesen Quartetten durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik zu Stande gebracht sei (S. 39). Den Hauptstein des Anstoßes bot die vielberufene Einleitung des C dur-Quartetts



[6] Cramer, Magazin der Musik II S. 1273 f.
[7] Gyrowetz, Selbstbiogr. S. 11 f. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 77 f.
[8] A. M. Z. I S. 855.



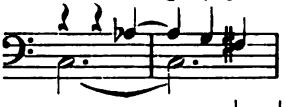
deren schroffe Härten auch das schon vorbereitete Ohr empfindlich berühren. Ihre grammatische Rechtfertigung ist wiederholt in gelehrten Analysen gegeben[9]. Haydn soll, bei einem Streit über diese Stelle, gesagt haben, da Mozart sie so geschrieben habe, werde er auch seine Gründe dazu gehabt haben[10]; was verschieden gedeutet ist. Während Ulibicheff[11] diese Stelle mit Fétis korrigirt[12], um sie dann erst bewundernswürdig und erhaben zu finden, erklärt Lenz[13], daß Mozart „der liebenswürdigste Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten nothwendigen Übels der Lehre" hier nur etwas Pikantes, aber keineswegs Anstößiges zu Stande gebracht habe. Gewiß ist es, daß Mozart diese Stelle so gewollt hat, und was er damit gewollt hat wird für die Empfindung des Zuhörers, sollte er sich auch über die grammatische Konstruktion nicht Rechenschaft ablegen können, schwerlich unklar bleiben. Das Quartett in C dur,

[9] Fétis griff diese Einleitung in der Revue musicale V p. 601 heftig an, und vertheidigte gegen eine Rechtfertigung Pernes (ebend. VI S. 25 f.) seine Ansicht (ebend. S. 32 f.). Gegen Fétis erklärte sich in einer ausführlichen Analyse ebenso lebhaft C. A. Leduc (A. M. Z. XXXII S. 117 f.) und nach einer Erwiederung von Fétis (Rev. mus. VIII p. 821) von neuem (A. M. Z. XXXIII S. 81 f. 101 f.), ebenso auch C. M. Balthasar (A. M. Z. XXXIII S. 493 f.). Darauf unterwarf G. Weber die Stelle einer genauen Untersuchung (Cäcilia XIV S. 1 f. 122 f.), und bekannte schließlich, daß sein Gehör sich bei Anklängen wie diese nicht behaglich finde.

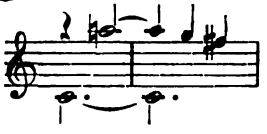
[10] Cäcilia XIV S. 2 f. [11] Ulibicheff II S. 254 f.

[12] Fétis Vermuthung, nur durch einen Druckfehler trete die erste Geige auf dem zweiten statt auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes ein, wird durch Mozarts Handschrift (auch in seinem thematischen Verzeichnis) als irrig erwiesen. [13] Lenz, Beethoven II S. 78 f.

das letzte dieſer ſechs erſten, hat allein eine Einleitung. Die Stimmung, welche ſich in demſelben ausſpricht, iſt eine edle, männliche Heiterkeit, die ſich im Andante zu einer faſt überirdiſchen Reinheit erhebt; eine Heiterkeit, welche im Leben wie in der Kunſt nur als das Reſultat vorangegangener Schmerzen und Kämpfe erſcheint. So wie dieſe in einzelnen ſcharfen Accenten des erſten und zweiten Satzes, im ſchmerzlich ringenden Trio des Menuetts, in dem wunderſchönen tief ernſten Motiv, das im Finale ſo überraſchend erſt in Es, dann in As dur eintritt, noch vernehmbar nachklingen, ſo treten ſie in der Einleitung in den Vordergrund als die Elemente, aus welchen jene Klarheit und Heiterkeit errungen wird. Den Gegenſatz des Trüben, Gedrückten



und des Hellen, Strebenden



empfindet

jeder unmittelbar; beide drängen nach einer Löſung

; die Art, wie dieſe Gegenſätze unmittelbar nebeneinander geſtellt ſind, wie der Kampf, in dem ſie ſtehen, auf mannigfache Weiſe verſchärft wird, iſt außergewöhnlich, aber in ſeiner Herbigkeit vollkommen gerechtfertigt. Nicht auf einen Anlauf aber wird das Ziel errungen; kaum ſcheint die volle Klarheit erreicht, ſo ziehen ſich mit dem Eintritt des b wieder düſtere Wolken zuſammen, der Kampf beginnt von neuem, langſam und mit Mühe wird die Ruhe gewonnen, welche frei zu athmen und heiter ſich zu regen geſtattet[14].

Nur über ſeltene Einzelheiten könnte gegenwärtig das Urtheil noch in ähnlicher Weiſe zweifelhaft lauten, auch wird man im allgemeinen heutzutage ſchwerlich „ein Stück für Mozartiſch halten,

[14] Bei Beethoven erfüllt, um vom Quartett in C dur nichts zu ſagen, die Einleitung der Symphonie in B dur ganz denſelben Zweck. Sowohl die in dieſer Symphonie herrſchende Heiterkeit und Klarheit, als auch die momentanen ſtarken Accente leidenſchaftlicher Empfindung finden ihre Begründung in der Einleitung, in welcher das Gewitter grollend abzieht, wodurch die Atmoſphäre erfriſcht und geklärt iſt.

besonders wenn ein kühner Übergang den andern drängt“[15]. Man ist gewöhnt das Maß von Beethoven zu entnehmen, und kaum begreiflich erscheint es uns, wenn ein Zeitgenosse Mozarts — der freilich zu einer Zeit gelebt zu haben bekennt, wo man nichts als italiänische Opern und Musiker gehört habe —; der Stuttgarter Hofmusikus Schaul, ausruft[16]:

Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachligen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt.

Den verschiedenen Beurtheilungen und Vergleichungen gegenüber darf man mit voller Sicherheit behaupten, daß diese Quartette Mozarts künstlerische Natur und Meisterschaft klar und voll aussprechen, wie sich dies von einem Werke erwarten läßt, an welches er seine beste Kraft setzte, um etwas zu leisten, das ihm und seinem Meister Haydn Ehre machen sollte. Die Form war durch Haydn in allen wesentlichen Punkten bereits bestimmt ausgebildet; es ist die schon charakterisirte Sonatenform, nur daß der Menuett, in dieser Gestaltung Haydns Schöpfung, regelmäßig zwischen den drei Hauptsätzen eingeschaltet worden war. Mozart übernahm die allgemeinen Grundzüge dieser Form, ohne das Bedürfnis zu fühlen, sie im wesentlichen zu verändern oder gar zu verlassen. Einem tiefbegründeten Zuge seiner Natur folgend verzichtete er auf das leichte freie Spiel — das nur dem oberflächlichen Blick als Willkür erscheinen konnte —, mit welchem Haydn diese Formen behandelte, faßte auch hier vielmehr das Gesetzmäßige derselben auf und gestaltete die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes fester und bestimmter. Da er nicht auf eine äußerliche Regel ausging, wie sie später aus seinen Werken abstrahirt worden ist, sondern durch seine künstlerische Anlage auf das Bildungsgesetz hingeführt wurde, so war der freieste Ausdruck der Individualität durch diese schärfere Begrenzung in keiner Weise gehemmt.

[15] A. M. Z. III S. 350.

[16] Joh. Bapt. Schaul, Briefe über den Geschmack in der Musik (Karlsr. 1809, eine Umarbeitung seiner 1806 erschienenen Conversazioni instruttive) S. 8, wo er das Bekenntnis ablegt: „Ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus [Mozart], der so große, undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht, um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken“. Vgl. S. 109.

Wenn man ganz im allgemeinen von Mozarts Quartetten den Haydnſchen gegenüber urtheilt, daß ſie bedeutender und tiefer im Ausdruck der Stimmung, von reinerer, edlerer Schönheit und größeren Zügen in der Formbildung ſind[17], ſo deutet man damit ja nur die eigenthümlichen Züge von Mozarts künſtleriſcher Individualität an, welchen in Haydn die Vielſeitigkeit, Unmittelbarkeit und humoriſtiſche Laune einer unerſchöpflichen Erfindungskraft gegenübertritt. Jede ſummariſche Gegenüberſtellung der beiden Meiſter erſcheint leicht als Über- oder Unterſchätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angeſtellte Vergleichung jedem ſein volles Recht widerfahren laſſen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann. Zwei Umſtände ſind dabei nicht außer acht zu laſſen. Eine kleine Zahl Mozartſcher Quartette ſteht der langen Reihe Haydnſcher gegenüber. Für alles, was man an Mozart Rühmenswerthes hervorheben kann, laſſen ſich leicht auch bei Haydn vollgültige Zeugniſſe nachweiſen; hier kommt es darauf an, daß gewiſſe Eigenthümlichkeiten, welche Haydn keineswegs fremd geblieben ſind, bei Mozart als die herrſchenden Grundzüge erſcheinen. Ferner iſt zwar Haydn den Jahren nach viel älter und wird deshalb gewöhnlich ſchlechthin als Vorgänger Mozarts betrachtet, doch die Kompoſitionen, welche allgemein bekannt ſind und das Urtheil über ihn weſentlich begründen, gehören der Mehrzahl nach der Zeit an, in welcher Mozart in Wien thätig und nicht ohne bedeutenden Einfluß auf Haydn war. Dieſe Gegenſeitigkeit der Einwirkung, welche beide große Künſtler ſo neidlos anerkannten, iſt bei ihrer Beurtheilung wohl in Anſchlag zu bringen.

Das Saitenquartett bot für die Ausbildung der Inſtrumentalmuſik, ſowohl was den freien Ausdruck der Stimmung als die feine Entwickelung der techniſchen Geſtaltung anlangt, die günſtigſten Bedingungen, es gab der Bewegung nach allen Seiten hin freien Spielraum und ſetzte ihr zugleich in der Natur begründete feſte Schranken. Jedes der vier kombinirten Inſtrumente giebt durch Ton, Umfang und Spielweiſe der melodiſchen Geſtaltung die größte Freiheit; ſie können, was dem Klavier verſagt iſt, den Ton halten und tragen, geſangmäßig vortragen, ohne in Rückſicht auf raſche Beweglichkeit demſelben nachzuſtehen. In ihrer Verbindung erfüllen ſie die Erforderniſſe einer vollſtändigen Har-

[17] Vgl. Muſik. Briefe von einem Wohlbekannten II S. 40 f.

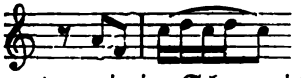
monie und übertreffen durch größere Fülle und Freiheit den Vorzug, welchen das Klavier als einzelnes Instrument in dieser Beziehung hat. Das Quartett ist also sowohl für die homophone als polyphone Schreibart dem Klavier bedeutend überlegen. Der Unterschied im Ton der Saiteninstrumente untereinander und in den verschiedenen Tonlagen jedes einzelnen fördert die Deutlichkeit und steigert die Fähigkeit des Ausdrucks, während diese verschiedenen Klangfarben doch nur als Nuancen eines, in der Natur der Saiteninstrumente begründeten Toncharakters erscheinen. So zeigen schon die materiellen Klangelemente des Saitenquartetts eine festgeschlossene Einheit, innerhalb deren den einzelnen Kräften freier Spielraum individueller Bewegung gegeben ist. Der Anfang des Andantes im Esdur-Quartett genügt um zu zeigen, wie schon die Verschiedenheit der Stimmlage einen völlig verschiedenen Ausdruck hervorzubringen vermag. Welchen Werth aber Mozart auf die Einheit des natürlichen schönen Tonklangs der Saiteninstrumente legte, geht auch daraus hervor, daß er das Reizmittel durch Veränderung desselben zu wirken fast nie gebrauchte. Das Pizzicato kommt nur dreimal — im Trio des Dmoll-Quartetts, des Cdur-Quintetts und des Klarinettquintetts — vor, jedesmal als leichteste Begleitung einer zarten Melodie. Auch gewisse Baßgänge durch Pizzicato hervorzuheben liebt er nicht; nur im zweiten Adagio des Gmoll-Quintetts und im ersten Satz des Hornquintetts (407 K.) findet es sich. Ebenso sind auch die früher häufig angewendeten Sordinen nur im ersten Adagio des Gmoll-Quintetts und im Larghetto des Klarinettquintetts gebraucht.

Daß eine gleichmäßig fortgeschrittene Sicherheit der technischen Ausführung bei jedem dieser Instrumente vorausgesetzt wird, an jeden Spieler ziemlich gleiche Anforderungen gestellt werden, versteht sich von selbst. Namentlich zeigt sich dies in der Behandlung des Violoncells. Nicht allein hinsichtlich der Fertigkeit steht es den übrigen gleich, das herrliche Instrument kommt in seinem vielseitigen Charakter zur Geltung, und ist aus der beschränkten Stellung des Grundbasses zu vollständiger Selbständigkeit erhoben.

Der oft ausgesprochene Vergleich des Quartetts mit einer von vier geistvollen Personen geführten Unterhaltung[18] hat allerdings

[18] Carpani (Le Haydine p. 96 f.) beruft sich auf einen Freund als Gewährsmann, sein Nachfolger [Beyle] (Lettres sur Haydn p. 61 f.) auf eine geistreiche Freundin, wonach sich auch ihre Ausführung etwas modificirt.

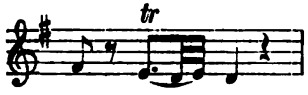
etwas Treffendes, wenn man festhält, daß die geistige Theilnahme und Mitwirkung der einzelnen, welche im Gespräch zwar nicht nachläßt aber nur abwechselnd laut wird, hier als ein Kontinuirliches im Ton verkörpert werden muß. Damit ist auf den Hauptpunkt hingewiesen, daß im Quartett jede Stimme ihrem Charakter gemäß selbständig auftrete, sich aber soweit bescheide, daß alle in ihrem Zusammenwirken ein in jedem Moment übersichtliches Ganzes hervorbringen; eine massenhafte Wirkung, in welcher das Individuum als solches verschwindet, ist hier ebensowenig am Ort als das einseitige Hervortreten einer einzelnen Stimme, welcher die übrigen sich unbedingt unterordnen. Hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe, die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung schöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet ist, und des in strengen Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geistig freien und lebendigen Schöpfung zu verschmelzen. Beide Weisen machen sich geltend, aber in ihrer Einseitigkeit nur selten und vorübergehend. Auch wo die übrigen Stimmen einer Hauptmelodie entschieden den Vorrang lassen, beschränken sie sich nicht leicht auf eine nur harmonische Begleitung, sondern wahren sich die selbständige Bewegung. Freie und geistreiche Führung des Basses und der Mittelstimmen einer herrschenden Melodie gegenüber gehört zu den sichersten Kennzeichen einer Meisterhand, und in der Regel beruhen auch die interessantesten harmonischen Züge auf der individuellen Charakteristik der Stimmführung. Wiederum treten die bestimmten kontrapunktischen Formen in ihrer eigentlichen Strenge nur ausnahmsweise auf, wie im letzten Satz des ersten Quartetts in G dur; denn die Hauptaufgabe ist nun, nicht ein Motiv in einer gewiesenen Form zu bearbeiten, sondern mit demselben durch Kombinationen aller Art, durch Zerlegen, Ausführen, Verbinden mit neuen kontrastirenden Elementen, frei zu schalten und ihm interessante Gesichtspunkte abzugewinnen. Da aber dieses freie Spiel ohne einen inneren nothwendigen Zusammenhang des einzelnen nicht als ein künstlerisches gelten kann, so ergiebt sich, daß dieselben Gesetze, auf welchen jene strengen Formen beruhen, dieser freien Gestaltung zu Grunde liegen müssen, wo sie überall leicht zu erkennen sind. Auch die Unterhaltung, wie sehr sie sich von einem nach streng logischer Disposition ausgeführten Vortrag unterscheidet, folgt bei aller Freiheit, mit welcher sie bald eine Hauptvorstellung fallen

läßt, bald einen Nebengedanken verfolgt und scheinbar Fremdartiges durch Ideenassociation verbindet, im ganzen wie im einzelnen logischen Gesetzen. Eine ähnliche Freiheit in der Gruppirung und Durchbildung der einzelnen Motive, welche in der Einheit der künstlerischen Stimmung, in den Grundbedingungen der rhythmischen und harmonischen Struktur wie der kontrapunktischen Formen ihre naturgemäßen Schranken hat, finden wir auch im Quartett. Am auffallendsten tritt uns diese entgegen, wenn eine scheinbar unbedeutende Wendung aufgenommen, fixirt und durch interessante Entwickelung zu einem wesentlichen Element des Ganzen ausgebildet wird, wie im ersten Satz des dritten Quartetts in B dur die ein längeres Motiv abschließende Figur  zunächst von den einzelnen Instrumenten wie im Scherz wiederholt, dann aber festgehalten wird und sich nun als der fruchttragende Keim erweist, aus welchem verschiedene Bildungen in freier Entwickelung hervorgehen.

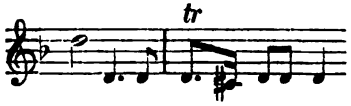
Offenbar hat Mozart, indem er diese sechs Quartette zusammen veröffentlichte, dieselben zwar nicht als ein in allen Theilen nothwendig bedingtes Ganzes betrachtet wissen wollen, aber doch mit Absicht die Vielseitigkeit, welcher diese Gattung der Musik im Ausdruck der Stimmung und der technischen Behandlung fähig ist, zur Geltung zu bringen gesucht. Nicht allein bildet jedes Quartett ein abgeschloßnes Ganzes von sehr bestimmt ausgesprochnem Charakter, auch in der Anlage und Ausführung der einzelnen ist eine offenbar beabsichtigte Mannigfaltigkeit wahrzunehmen. Das erste Quartett in G dur (387 K.) und das dritte in Es dur (428 K.) haben eine gewisse Verwandtschaft in der ernsten und gehaltenen Grundstimmung, aber wie verschieden ist der Ausdruck thatkräftiger Entschlossenheit im ersten von der mehr beschaulichen Zurückgezogenheit im dritten; was sich am schärfsten in den Andantes beider Quartette ausspricht. Auch im vierten und fünften Quartett in B (458 K.) und A dur (464 K.) ist der im allgemeinen ähnliche Charakter von Heiterkeit wiederum auf durchaus verschiedene Weise individualisirt. Ganz für sich stehen das zweite Quartett in D moll (421 K.) und das sechste in C dur (465 K.), jenes durch den tief ergreifenden Ausdruck schmerzlich wehmüthiger Stimmung, dieses durch die Verklärung eines höheren

Friedens, welchen ein edles Gemüth durch Kampf und Entsagung erringt.

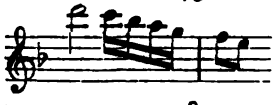
Gleicher Reichthum der Charakteristik und technischen Ausführung offenbart sich, wenn man die einzelnen Sätze vergleicht. Das Grundschema des ersten Satzes ist das bekannte, und zwar fällt der Schwerpunkt ganz entschieden in die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, welche sich daher schon der Ausdehnung nach als ein Haupttheil ankündigt. Diese Durchführung nun ist jedesmal in eigenthümlicher Weise angelegt. In den beiden ersten Quartetten ist ihr das Hauptmotiv zu Grunde gelegt und mit dem den ersten Theil abschließenden Nebenmotiv kombinirt, aber in einer durchaus verschiedenen Ausführung. Im G dur-Quartett wird das erste Motiv verlängert, zu einer passagenartigen Figur ausgesponnen, welche hin und her gewendet und durch das zweite Motiv zum Abschluß gebracht, von neuem aufgenommen, aber bald wieder auf dieselbe Weise abgeschlossen wird, um dann durch ein leichtes Spiel mit dem Schlußtakt



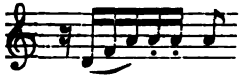
ins Thema zurückzuleiten. Im D moll-Quartett dagegen wird von dem breiten Thema zunächst nur das erste charakteristische Glied



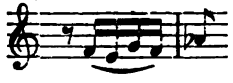
als Motiv durchgearbeitet; das fortsetzende Glied etwas modificirt



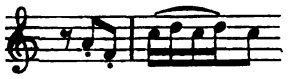
wird imitirt und von der abschließenden Sextolenfigur



umspielt. Der erste Theil des Quartetts in B dur hat kein in der gewohnten Weise scharf ausgeprägtes zweites Thema; der zweite Theil holt dies gewissermaßen nach und führt gleich anfangs eine neue vollständig ausgebildete Melodie ein, an welche sich ein leichtes Spiel mit einer ähnlichen verbindenden Figur

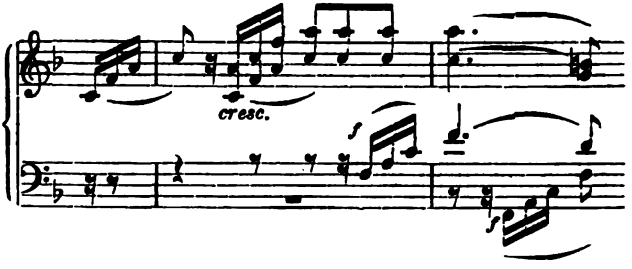


anschließt; in diese greift das analoge Motiv des ersten Theils



ein, und führt den Rückgang zum ersten Theil herbei. Die eigenthümliche Struktur des Satzes hat die Wiederholung des zweiten Theils veranlaßt, worauf ein dritter Theil, welcher über die Bedeutung und den Umfang einer bloß abschließenden Coda hinausgeht, die Hauptmotive von neuem aufnimmt und in selbständiger Weise zum Schluß führt. Im Es dur-Quartett, wo die Durchführung knapper gehalten ist, beruht das Interesse derselben auf der harmonischen Behandlung einer sich an das Hauptthema anschließenden, ausdrucksvollen Triolenfigur. Das erste Thema des Quartetts in A dur ist gleich von Anfang als ein zu imitatorischer Behandlung geeignetes eingeführt, und in der Durchführung wird das so eingeleitete Spiel in freier Weise lebendig ausgeführt. Auch im letzten Quartett in C dur ist die Behandlung des Hauptthemas, wie sie in der Durchführung vorliegt, zwar schon vorher angedeutet, aber erst die harmonische und kontrapunktische Kunst offenbart die Bedeutung des so bescheiden auftretenden Themas, das noch zuletzt in der ausdrucksvoll gesteigerten Coda den reizendsten Schluß herbeiführt.

Die langsamen Sätze sind auch in diesen Quartetten die reifsten Früchte inniger Empfindung und sicherer Meisterschaft. Mag man sie untereinander vergleichen oder nach der Stellung, welche jeder in seinem Quartett einnimmt prüfen, immer wird man die Schönheit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit im Ausdruck reiner und einfacher Empfindungen bewundern müssen. Mit feinem Gefühl ist in dem wehmüthigen D moll-Quartett das tröstende Andante zwar leicht, aber so gehalten, daß der Charakter der Sehnsucht sowohl in der bedeutsamen, sich aufschwingenden Figur,



welche nicht etwa als eine flüchtige Passage angesehen werden darf, als in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen deutlich ausgesprochen wird. Einen vollkommenen Gegensatz dazu bildet das Andante des Quartetts in Es dur. Die unausgesetzte harmonische Bewegung läßt es nur zu Ansätzen prägnanter Melodienbildung kommen, und spricht eine in sich zurückgezogene, mit Mühe aus dem Sinnen sich aufraffende Stimmung in eigenthümlicher Weise aus. Die Krone aber durch Schönheit und Feinheit der Form wie durch Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks ist das Andante des letzten Quartetts in C dur; es gehört zu jenen wunderbaren Gebilden der Kunst, in welchen nur soviel von irdischem Stoff erscheint als nöthig ist, um auf menschliche Sinne zu wirken, und erhebt in eine Region seligen Friedens, wo die Erinnerung an Schmerz und Leidenschaft zur Verklärung wird.

Charakteristisch für Mozarts Richtung der Haydnschen gegenüber sind die Menuetts. Die unverwüstliche Laune, die Lust an überraschenden und neckischen Einfällen, welche das Wesen der Haydnschen Menuetts ausmachen, treten nur in vereinzelten Äußerungen hervor. Sie haben durchweg eine edlere Haltung, die hervorragenden Charakterzüge sind Feinheit und Grazie, welche eine heitere Schalkhaftigkeit so wenig als den Ausdruck kräftiger, auch schmerzlicher Empfindung ausschließen. Wenn Haydns Menuett aus dem lustigen Volksleben hervorgegangen ist, so weist der Menuett Mozarts auf den guten Ton der gebildeten Gesellschaft hin. Dem Charakter nach sind besonders ausgezeichnet der Menuett des D moll-Quartetts in seinem festen, Kühnheit und Trotz ausdrückenden Schritt, und des C dur-Quartetts durch den frischen und kecken Muth. Fast allen gemeinsam ist eine feine Detailarbeit in der Stimmführung, welche das Interesse fortwährend gespannt und rege hält, und Eigenthümlichkeiten der rhythmischen Gliederungen zum Theil sehr frappanter Art. Dahin gehören Gruppen von zehn Takten neben achttaktigen, so daß entweder zwei Takte vorgeschlagen werden, wie im Menuett des ersten Quartetts, oder eingeschoben, wie im Trio des B dur-Quartetts[19]. Komplizirter ist die zehntaktige Gruppe im Menuett des D moll-Quartetts, weil sie fester zusammengewachsen ist, und

[19] Auch werden zwei Takte zur Erweiterung des Schlusses angesetzt, wie im Menuett des C dur-Quintetts.

ganz besonders der Rhythmus des Menuetts im vierten Quartett, wo die einzelnen, ungleichen Gruppen eigenthümlich verschränkt sind[20]. Charakteristisch ist auch der scharfe Kontrast zwischen Menuett und Trio, wie im ersten und letzten das fast herb leidenschaftliche Trio in Moll, und noch auffallender im D moll-Quartett das leicht schimmernde Durtrio, das wie ein Lächeln unter Thränen erscheint.

Auch die Finales sind bedeutender und schwungvoller, als wir sie wohl in anderen Mozartschen Instrumentalkompositionen gefunden haben. Drei derselben sind in Rondoform — im B-, Es- und C dur-Quartett — rasche, leicht hinströmende Sätze reich an graziösen Motiven und interessanten Zügen der Bearbeitung. Ihre Lustigkeit ist hier nicht ohne Humor und überrascht mitunter durch Äußerungen eines tiefen Gefühls, wie im Finale des Quartetts in C dur. Bei den heiteren Stellen ist auch hier der deutsche Charakter sehr bestimmt ausgesprochen, und in Melodiebildung und einzelnen Wendungen sind Anklänge an die Zauberflöte unverkennbar. Der letzte Satz des G dur-Quartetts ist in strenger Form geschrieben und durch die Eleganz der kontrapunktischen Arbeit höchst interessant; das Finale des Quartetts in A dur ist, obwohl in jeder Hinsicht freier und leichter, doch ebenfalls polyphon gehalten[21]. Das D moll-Quartett wird durch Variationen beschlossen, deren sehr eigenthümliches und lang ausgesponnenes Thema die rhythmisch und harmonisch scharf charakterisirte Form der Siciliana hat. Es ist die Nachbildung eines Nationalgesanges, welche bald als eine Art langsamer Gigue, bald als dem Pastorale angehörig bezeichnet wird. Der Rhythmus des $^6/_8$-Takts erhält etwas Eigenthümliches dadurch, daß durchgehends das erste von drei Achteln punktirt ist; der Charakter ist weich und zärtlich. Sehr ähnlich ist eine Siciliana in Glucks Ballet Don Juan (Nr. 2), welche den typischen Charakter sehr deutlich macht[22]. Die Variationen, ebenso anziehend durch An-

[20] Im Menuett des späteren Quartetts in F dur (590 K.) sind siebentaktige, im Trio fünftaktige Gruppen.

[21] Diesen Satz hat sich Beethoven in Partitur geschrieben; das Autograph ist bei Artaria.

[22] Eine Siciliana erscheint auch unter den Variationen einer Sonate für Klavier und Violine (377 K.), einfacher und kürzer als die vorliegende, indem die Wendung nach Dur ganz fehlt. Dem Rondo des Klaviertrios in G dur (496 K.) ist dieselbe Form zu Grunde gelegt, aber frei ausgeführt. In einer

muth und Feinheit der Form als durch eine seltene Mischung von Wehmuth und Laune, geben diesem wunderbaren Quartett durch eine Empfindung, die an Humor streift, aber im Gefühl des Schmerzes noch zu viel Genuß findet, um sich ganz über ihn zu erheben, einen eigenthümlichen Abschluß. Variationen bilden auch den Mittelsatz im A dur-Quartett, im ganzen von ernsterem Charakter und sehr sorgfältiger Arbeit, die Vorläufer der Variationen in Haydns Kaiser- und Beethovens A dur-Quartett. Diese Quartettvariationen gehen über die Klaviervariationen in Ausführung und Charakter weit hinaus; hier handelt es sich nicht mehr um ein zierliches Figurenspiel, sondern um eine charakteristische Durchbildung neuer aus dem Thema entsprossener Motive.

Der Erfolg dieser Quartette, an die Mozart seine beste Kraft gesetzt hatte, beim Publikum mochte ihn schwerlich ermuntern, sich in dieser Gattung weiter zu versuchen; erst im August 1786 finden wir ihn wieder mit einem Quartett (D dur 499 K., S. XIV. 20) beschäftigt, in dem man wohl einen Versuch, dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen, ohne der Würde des Quartettstils etwas zu vergeben, erkennen kann. Es steht auch in den wesentlichen Vorzügen den früheren nicht nach. Die technische Ausführung ist sorgfältig und interessant, die Anlage breiter, in mancher Hinsicht freier, die Stimmung durchweg heiter und kräftig, das sentimentale Element, welches in den ersten Quartetten vorwiegt, tritt hier sehr zurück. Der letzte Satz nähert sich wohl am meisten der humoristischen Laune Haydns, dessen Weise er auch darin entspricht, daß ein wie zum Scherz leicht hingeworfenes Motiv durch kontrapunktische Bearbeitung zu einer sprudelnden Quelle von Einfällen und Wendungen der heitersten Laune wird.

Indessen ist dies Quartett ohne unmittelbare Nachfolge geblieben; es scheint, als wenn es ebenfalls zunächst keinen allgemeinen Beifall gefunden habe. „Eine kleine Nachtmusik, bestehend in einem Allegro, Romance, Menuett und Trio, und Finale" in G dur, am 10. Aug. 1787 komponirt (525 K., S. XIII. 9), gehört nicht unter die eigentliche Quartettmusik. Schon die Bezeichnung Violoncello, Contrabasso weist auf mehrfache Besetzung hin, was durch die ganze Haltung, namentlich die Behandlung der Mittel-

früheren Klaviersonate in F dur (280 K.) wie in dem Klavierkonzert in A dur (414 K.) ist die Siciliana nach älterem Gebrauch für den langsamen Mittelsatz angewandt.

stimmen bestätigt wird. Es ist ein leichtes, in knappen Formen ausgeführtes Gelegenheitsstück.

Bei seinem Aufenthalt in Berlin und Potsdam im Frühjahr 1789 war Mozart wiederholt zu den Kammermusiken Friedrich Wilhelms II. gezogen worden, bei welchen dieser, ein Schüler Graziani's und Duports, sich als tüchtiger und eifriger Violoncellspieler betheiligte. Er gab Mozart den Auftrag, Quartette für ihn zu komponiren, wie er auch Haydn[23] und Boccherini[24] beschäftigte und mit königlicher Liberalität honorirte. Im Juni desselben Jahres vollendete Mozart das erste der drei Quartette, welche dem König von Preußen übersandt und dedicirt wurden, in D dur (575 K., S. XIV. 21); das zweite in B dur (589 K., S. XIV. 22) wurde im Mai, das dritte in F dur (590 K., S. XIV. 23) im Juni 1790 komponirt[25]. Aus den Briefen an Puchberg sehen wir, daß es eine Zeit der bittersten Noth und Sorge war, welche ihm die Arbeit an den Quartette schwer machte. Davon merkt man nun den Quartetten allerdings nichts an, die leichter dahingleiten als die früher geschriebenen, wohl aber den Einfluß des fürstlichen Bestellers, dessen Lieblingsinstrument hier ganz entschieden in den Vordergrund tritt. Wenn das Violoncell in den ersten Quartetten vollkommen selbständig und mit aller Rücksicht auf die schönen Klangwirkungen seiner verschiedenen Tonlagen behandelt ist, so wird es hier zum Soloinstrument, dem namentlich die Melodie in hoher Tonlage mit Vorliebe übertragen ist. Die Bratsche muß deshalb häufig die Baßstimme führen, was die gesammte Tonfärbung ändert, auch die Geigen streben nun mehr in die Höhe, um so mehr als die erste Violine mit dem Violoncell vielfach alternirt; dadurch wird der Ton im ganzen heller und glänzender, büßt aber hie und da an markiger Kraft ein. Auch die sonstige Behandlung verräth, wohl nicht ohne Rücksicht auf den Geschmack des Königs,

[23] Die Haydnschen im Jahre 1787 für den König von Preußen geschriebenen Quartette sind bekannt.

[24] Boccherini bezog von 1787 bis 1797 eine ansehnliche Pension von Friedrich Wilhelm II., wofür er jährlich einige Quartette und Quintette einzusenden hatte, welche der König vor allen andern liebte und beständig spielte; Reichardt, Musik. Monatsschr. S. 17, Mus. Ztg. 1805 S. 232. Picquot, Not. sur L. Boccherini p. 16 f. 112. [Schletterer S. 125.]

[25] [Diese 3 Quartette wurden von Artaria im Dezember 1791 in der Wiener Ztg. angekündigt.]

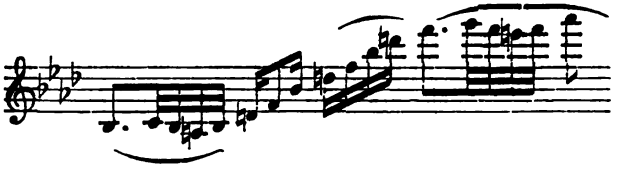
mehr ein Streben nach Klarheit und Eleganz als nach Tiefe und Wärme. Mozart war zu sehr Musiker, um in einem Quartett einer Solostimme die übrigen schlechthin unterzuordnen; auch neben der ersten Violine und dem Violoncell sind die beiden übrigen Stimmen selbständig geführt, ja reich bedacht, allein die Motive und ihre Bearbeitung sind mehr geschmackvoll und interessant als tief und bedeutend, es läuft hie und da auf ein geistreiches Spiel mit Figuren hinaus. Eigenthümlich ist es, daß in den Quartetten in D und F dur die letzten Sätze die bedeutendsten sind. Indem der Komponist mit den tändelnden Motiven thematisch zu arbeiten anfängt, wird er warm und geht nun ernstlich aber mit der besten Laune ins Zeug, da muß auch das Soloinstrument sich in Reihe und Glied stellen — der Künstler ist da und denkt nicht mehr daran, daß er sich bei Hofe präsentiren will. Auch die Mittelsätze sind zwar nach Form und Klang sehr schön, aber nicht so aus der Tiefe einer innigen Stimmung geschöpft, wie dies sonst der Fall ist. Am anziehendsten ist wohl das Allegretto des dritten Quartetts in F dur, aber dieses ist seiner ganzen Anlage und Haltung nach mehr leicht und anmuthig und geeignet, durch zierliche Ausführung und artige Pointen zu interessiren. Kurz diese Quartette bewähren vollständig den ausgebildeten Formensinn, die sichere Meisterschaft und die frische Erfindung Mozarts, aber nicht die rücksichtslose Hingabe an das höchste Ideal der Kunst wie jene früheren, die er mit seinem Herzblut geschrieben hat.

Daß Mozart mit Neigung Quartette schrieb, beweisen die noch vorhandenen Entwürfe (68—75 Anh. K.), zum Theil von bedeutenderem Umfang, wie das 169 Takte umfassende, in allen Stimmen ausgeschriebene Rondo in A dur (72 Anh. K.), welches auch in die neue Ausgabe (S. XXIV. 23) aufgenommen ist. Interessant ist der Notenbeil. IV. 4 mitgetheilte Anfang eines Quartetts in G moll (74 Anh. K.).

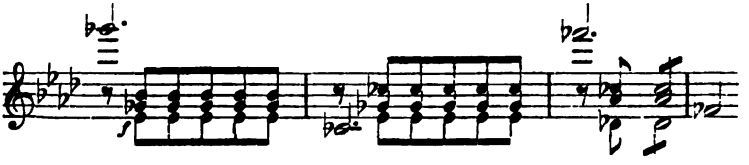
Vor dem Saitenquartett traten die dürftiger ausgestatteten Duette und Trios für Saiteninstrumente begreiflicher Weise sehr zurück. Wir sahen schon (S. 4), daß Mozart 1783 in Salzburg für Mich. Haydn zwei Duette für Violine und Bratsche (K. 423. 424, S. XV. 1. 2) schrieb und wie die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieser Aufgabe ihm der Sporn zu einer vorzüglichen Leistung wurden. In Wien schrieb er am 27. Sept.

1788 für Puchberg[26] ein Trio für Violine, Bratsche und Violoncell in Es dur (563 K., S. XV. 4), das nach Art eines Divertimento aus sechs Sätzen besteht: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo. Der Ausfall der einen Violine erhöht die Schwierigkeiten, ein jederzeit, durch vollen Klang und charakteristische Bewegung befriedigendes Musikstück zu schaffen, mehr als man denken sollte: der Erfindung und der Kunst des Komponisten werden fortwährend schwer zu lösende Aufgaben gestellt. Es ist leicht ersichtlich, daß Mozart hierin nur einen neuen Reiz fand. Jeder der sechs Sätze ist breit angelegt und mit der größten Sorgfalt und Liebe ausgeführt, so daß dieses Trio, ohne Frage eine der schönsten Arbeiten Mozarts, ein wahres Kabinetsstück der Kammermusik ist. Keiner von den Spielern ist bevorzugt, vielmehr Sorge getragen, daß jeder, indem er seine Pflicht thut, sich in der geeignetsten Weise geltend mache. Mit bewundernswürdiger Einsicht sind alle technischen Vortheile benutzt, deren jeder einen Impuls für eine glückliche Erfindung zu geben scheint. Wie schön ist z. B. im Adagio der einfache Gang des Violoncells, mit welchem dasselbe beginnt

zu dem schwungvollen der Violine umgebildet



welchen später mit gesteigerter Wirkung auch Bratsche und Violoncell in der angemessenen Lage aufnehmen. Die Wirkung, welche in demselben Adagio die Sprünge der Violine



hervorbringen, ist wohl nur unter diesen Umständen zu erreichen.

[26] [Vgl. Nottebohm, Moz. S. 54.]

Und doch dienen alle Klangmittel nur der harmonischen und kontrapunktischen Kunst, welche ein nicht nachlassendes reges Leben hervorzurufen weiß. Besondere Auszeichnung verdienen die Variationen. Der Reiz des volksliedartigen Themas wird gehoben durch die verschiedene Behandlung jedes Theils bei der Wiederholung, welche auch den Variationen eine eigenthümliche Abwechslung und Fülle giebt. Jede derselben ist mit sauberer Detailkunst ausgeführt und bietet ein ganz individuelles Charakterbild; von besonderer Art namentlich die letzte, in welcher die Bratsche zu einer sehr lebhaften Figur das Thema, auf seine einfachsten Hauptnoten wie auf einen Grundriß zurückgeführt, als einen ernsten Cantus firmus durchführt. In dem Ganzen herrscht eine Frische und Schönheit der Erfindung, welche durch alle Schwierigkeiten nur gehoben und belebt erscheint. Man kann sich nichts anmuthig Reizenderes denken als das erste Trio des zweiten Menuetts; wie eine hell aus dem Grün hervorschimmernde Blume bezaubert es durch Zartheit und Reinheit.

Von der Erweiterung der Mittel, welche das Quintett darbot, hat Haydn zufällig keinen Gebrauch gemacht, während andere, wie Boccherini, auch diese Gattung kultivirten. Es scheinen ebenfalls äußere Veranlassungen gewesen zu sein, welche Mozarts vier große Saitenquintette hervorgerufen haben, mit welchen er eigentlich die in den ersten Quartetten eingeschlagene Bahn verfolgt. Zwei derselben wurden rasch hinter einander im Frühjahre 1787 nach der Rückkehr von Prag geschrieben[27], das in C dur (515 K., S. XIII. 4) am 19. April, das in G moll (516 K., S. XIII. 5) am 16. Mai; die beiden letzten im Dezember 1790 (D dur 593 K., S. XIII. 7) und April 1791 (Es dur 614 K., S. XIII. 8), „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes", wie es in der Anzeige des Verlegers heißt[28].

Mozart hat stets die Bratschen verdoppelt[29] und nicht, wie

[27] Am 1. April 1787 kündigte Mozart (Wien. Ztg. 1788 S. 835) drei neue Quintette — also das arrangirte in C moll mit diesen — in Abschrift für 4 Dukaten an. [Datum nach Köchel, Handschr. Zus. zu 406. Die Ankündigung erfolgte also noch vor der gänzlichen Vollendung.]

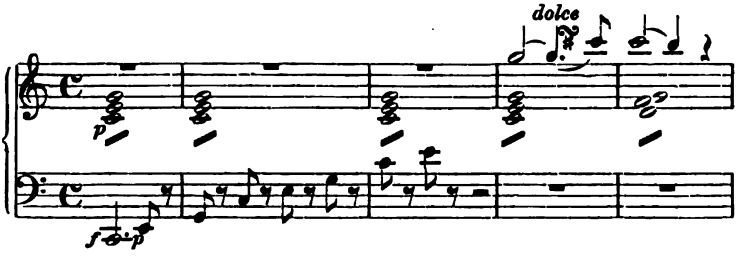
[28] Wien. Ztg. 18. Mai 1793 S. 1462. [Die Ausgabe von Artaria setzt hinzu composto per un Amatore ongarese, vgl. Köchel.]

[29] Ebenso auch in den unvollendeten Skizzen einer Reihe von Quintettsätzen (79—84 Anh. K.), von denen ein längeres Bruchstück (Anh. 81) in der Notenbeilage IV, 3 mitgetheilt ist. [Das Bruchstück K. Anh. 80 ist in die neue Ausgabe S. XXIV. 55 aufgenommen.]

Boccherini[30] in seinen 155 Quintetten fast immer die Violoncells, was auf Klangfarbe und Struktur wesentlichen Einfluß übt. Das Violoncell erhält bei der Verdoppelung ein Übergewicht, das durch den Reiz des Tons nur gefährlicher wird; die Vermehrung der weniger stark hervortretenden Mittelstimmen durch zwei Bratschen bietet für ein längeres Tonstück freieren Spielraum. Das Hinzutreten eines neuen Instruments erhöht die Freiheit der Melodienbildung wie der Harmonieführung, legt aber dem Komponisten auch die Pflicht auf, die vermehrten Stimmen selbständig zu beschäftigen. Eine Hauptaufgabe wird, der Klarheit wie der Charakteristik wegen, die Gruppirung der Stimmen, wofür sich eine große Mannigfaltigkeit darbietet. Der ersten Violine entspricht als Stimmführerin die erste Bratsche, auch das Violoncell ist durch den Zutritt der zweiten Bratsche freier geworden; es können also diese Stimmen bald zu zweien, bald alle drei zusammengestellt werden, um die Melodie entweder abwechselnd oder in imitatorischer Verschlingung zu übernehmen; namentlich wird die Zertheilung eines Motivs unter verschiedene Instrumente dadurch begünstigt, welche einem Fragen und Antworten gleicht und die Lebhaftigkeit des gleichsam dramatischen Ausdrucks steigert. Ferner liegt es nahe, zwei Abtheilungen einander gegenüberzustellen, indem meistens die Violinen von einer Bratsche, die Bratschen vom Violoncell gestützt werden. Ganz besonders aber findet das von Haydn im Quartett zuerst angewandte Verstärkungsmittel, zwei Stimmen in Oktaven gehen zu lassen, hier leichtere Anwendung, und die Wirkung wird um so größer sein, da die Harmonie dabei voller ausgeführt werden kann. Man kann die beiden Geigen, oder auch — was im Klang sich sehr unterscheidet — Violine und Bratsche zusammengehen lassen; im Trio des Menuetts vom Es dur-Quintett ist dies dahin gesteigert, daß die erste Violine, nachdem sie eine Zeitlang mit der Bratsche in Oktaven gegangen ist, zum Schluß die höhere Oktave faßt, die zweite dazu die mittlere übernimmt und so in dreifacher Verstärkung die Melodie zu Ende geführt wird. Endlich kann auch das Violoncell durch die Bratsche bequemer verstärkt werden als im Quartett. Überhaupt sind die meisten dieser Hülfsmittel im Quartett zwar nicht unanwendbar, allein sie finden erst im Quintett vollen Raum und Freiheit.

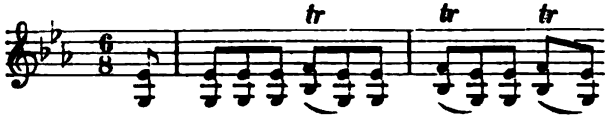
[30] Picquot, Not. sur L. Boccherini p. 19. 28 f. 123 f.

Auch die Wirkung des Quintetts soll so wenig als die des Quartetts eine massenhafte sein; auch sie beruht auf der charakteristischen Bewegung der Individuen, welche eine größere Freiheit erheischt, damit diese Bewegung mehrfacher und verschiedener Kräfte nicht allein als eine geordnete, sondern als eine lebendige sich darstelle. Allerdings verlangen die zusammenwirkenden Kräfte, wenn sie sich vermehren, einen größeren Raum, um sich thätig erweisen zu können, schon der größeren Tonmasse wegen. Sollen die Mittelstimmen ohne einander zu drücken sich frei bewegen, so müssen die äußeren Stimmen weiter auseinanderrücken, und dies hat auf die Melodienbildung wie auf den Klang einen bestimmten Einfluß, der Gesammteindruck wird kräftiger und glänzender. Aber auch nach anderen Seiten hin müssen die Dimensionen sich erweitern. Ein Thema, an dem fünf Stimmen sich wirklich betheiligen, eine Ausführung, bei welcher sie alle gehörig zu Wort kommen sollen, muß der ersten Anlage nach für diese größere Ausdehnung geeignet sein. Das ursprüngliche Motiv des ersten Allegro im C dur-Quintett



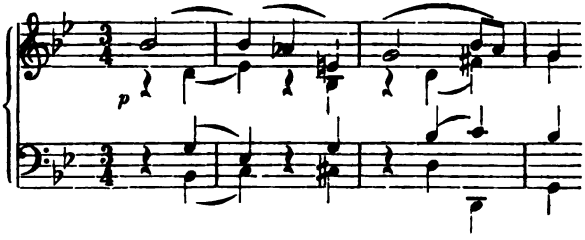
bedingt schon mit Nothwendigkeit die Fortführung des angegebenen Gedankens, erst nach dreimaliger modificirter Wiederholung gelangt es zu einem vorläufigen Abschluß. Um dies ganze Thema zu wiederholen, dazu hat es sich schon zu sehr eigentlich entwickelt; es setzt daher in C moll ein, wird durch harmonische Wendungen weiter geführt und, nachdem eine Weile ein Nebengedanke ausgeführt ist, von neuem aufgenommen, um so erst zum zweiten Thema überzuleiten: es tritt uns also schon eine organische Entwickelung des ersten Motivs entgegen. Natürlich wird nun auch das zweite Thema weiter ausgeführt, und endlich das den Theil abschließende Motiv, in welchem alle Stimmen zu einem allmählich anwachsenden Crescendo zusammengreifen, breit angelegt; der ganze Satz gewinnt mithin bedeutendere Dimensionen.

Knapp zusammengefaßt ist das Motiv des ersten Satzes im Esdur-Quintett

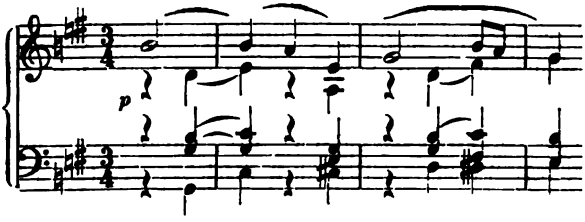


Es ist aber auch nur der Keim, aus dem der ganze Satz hervorwächst, der durch ein freies Spiel mit diesem Motiv gebildet wird; was daneben auftritt ist nur durch dasselbe hervorgerufen und hat nur durch seine Beziehung darauf Bedeutung. Wie energisch ist durch diese wenigen Takte, in welchen die Bratschen wie mit einem Hornsignal zum fröhlichen Jagen auffordern, die ungebundene Heiterkeit ausgesprochen, welche den ganzen Satz durchdringt. Ebenso bestimmt versetzt uns aber auch der Eingang des Cdur-Quintetts unmittelbar in die richtige Stimmung. Kräftige Entschlossenheit und sinnige Empfindung, welche jene wenigen Takte ruhig und klar aussprechen, bilden den Grundton des Ganzen, der auch in der lebhaftesten Bewegung gewahrt bleibt.

Ganz anders beginnt das Gmoll-Quintett mit einer ausgebildeten Melodie von 8 Takten, welche deshalb auch in verschiedener Tonlage wiederholt wird. Es giebt wohl wenige Instrumentalkompositionen, welche leidenschaftlich erregte Stimmung mit so sinnlicher Energie aussprechen, wie dies Gmoll-Quintett. Tiefer Schmerz wendet sich im ersten Satz an unser Mitgefühl, ein Schmerz, der klagt, seufzt, weint, der in schwärmerischer Erregtheit nur sich selbst fühlt, nur sich selbst fühlen will, und die einzige Befriedigung in den rücksichtslosen Ausbrüchen dieser Gefühle findet, bis die Kraft im Kampfe mit sich selbst ermattet. Aber der Kampf beginnt von neuem im Menuett, und jetzt mischt sich ein Gefühl trotzigen Widerstrebens ein, ein Zeichen, daß noch gesunde Kraft da ist; schon im zweiten Theil bricht eine holde Erinnerung an glückliche Zeiten unwillkürlich durch, wird aber noch von den schmerzlichen Regungen zurückgedrängt: da dringt im Trio unwiderstehlich, wie durch höhere Macht, aber aus dem innersten Gemüth hervor die selige Gewißheit, daß es noch ein Glück giebt. Es ist einer jener scheinbar für jeden naheliegenden Züge, welche aber nur dem tief dringenden Blick des wahrhaften Genius sich offenbaren, wenn Mozart, nachdem der Menuett mit den schmerzlichsten Accenten in Moll geschlossen hat



unmittelbar darauf im Trio dieſelbe Wendung in Dur eintreten läßt



und ſie dann in einer Weiſe ausführt, daß nur eine leiſe Sehnſucht noch durch die ſanft verhallenden Friedensklänge hindurchtönt. Dieſe Wendung entſcheidet über den weiteren Verlauf der Entwickelung. Der nächſte Satz — Adagio ma non troppo, con sordini — läßt uns in ein tiefverwundetes Gemüth blicken, das in ernſter Prüfung bei ſich ſelbſt einkehrt: ernſte Betrachtung, Zweifel, Entſchlüſſe, ſtarke Ausbrüche des noch grollenden Schmerzes wechſeln mit einander, bis ſich aus ihnen ein heißes Flehen um Troſt hervorringt, das auch in Thränen die Gewißheit der Gewährung fühlt; ſo ſchließt dieſer wunderbare Satz mit der Ruhe des Friedens, wie der erſte in der Ruhe der Ermattung. Zwar kehrt der ſchon beſiegte Schmerz wieder, aber ſein Stachel iſt abgeſtumpft, er ſchwindet in ſich ſelbſt, um einem anderen Gefühl Platz zu machen; dieſer Übergang findet ſeinen nothwendigen Ausdruck in der Einleitung des letzten Satzes. Denn die neu gewonnene Empfindung iſt nicht in Troſt und Reſignation beruhigt, ſondern Freude, leidenſchaftliche Empfindung des Glücks, welche ebenſo ſchwärmeriſch begeiſtert, ebenſo nur von ſich erfüllt in ſinnlicher Erregung ſich ausſtrömt, wie vorhin der Schmerz. Dieſer jubelnde Dithyrambus feſſelt den Zuhörer, nachdem das entgegengeſetzte Intereſſe ſo lang und ſo ſtark in Anſpruch genommen iſt, nicht in gleichem Maße — ſympathiſirt ja der Menſch ſtärker mit fremdem Leiden als mit fremdem Glück, wenn er gleich den eigenen Schmerz eher allein trägt als

seine Freude. Dies völlige Umschlagen der Stimmung kann wohl eine gewisse Furcht erregen, daß auch sie wandelbar sein werde; wahr aber ist sie nichts desto weniger: der Jubel des letzten Satzes und der Schmerz des ersten gehören einer und derselben Natur an[31], die mit vollendeter Wahrheit künstlerisch wiedergegeben ist.

Unwillkürlich fragt man bei solcher psychologischen Entwickelung nach dem Menschen im Künstler, und unverkennbar sind dem Kunstwerk die Spuren von Mozarts Natur eingeprägt. Wollte man aber in den nächsten Lebensverhältnissen eine bestimmte Veranlassung suchen, so würde man gewiß irre gehen. Mozarts Situation war damals günstig, er war nicht lange erst mit Beifall und Geld reich belohnt aus Prag zurückgekehrt und genoß in der Jacquinschen Familie einen Verkehr, der ihn geistig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf (26. Mai) seinen Vater, allein wer den Brief erwägt, welchen er an diesen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4. April richtete (S. 13 f.) — um die Zeit war er mit dem ersten Quintett in C dur beschäftigt —, der wird sich sagen, daß die Stimmung des G moll-Quartetts nicht durch den Gedanken an den sterbenden Vater eingegeben sein konnte. Die Quellen des künstlerischen Schaffens fließen tiefer, als daß sie von den nächsten Begegnissen des Lebens stets unmittelbar geweckt werden sollten. Der Künstler kann freilich nichts geben als was in ihm liegt und was er selbst erfahren hat, aber auch vom Musiker bleibt Goethe's Wort wahr, daß im Kunstwerk nichts zum Vorschein komme, was der Künstler nicht erlebt habe, aber nichts so, wie er es erlebt habe.

Unabweislich ist auch die Frage, ob ein Musikstück, welches wie dieses ein treues Seelengemälde vor uns aufrollt und die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen scharf und charakteristisch darstellt, zugleich den Normen und Gesetzen musikalischer Struktur und Technik sich füge. Eine rein technische Zergliederung würde unzweifelhaft nachweisen, wie dies Quintett, indem es die Bedingungen musikalisch schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwanglos erfüllt, den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht; und wer diesen Spuren nachgeht, wird sich überzeugen, daß die Wahrheit

[31] [Der Anklang des zweiten Themas im letzten Satze an das schmerzliche Motiv des ersten ist sicher nicht zufällig.]

der psychologischen Entwickelung und die Schönheit der künstlerischen Form in ihren wesentlichen Manifestationen zusammenfallen und eins sind.

Der energische Ausdruck der Leidenschaft fehlt auch in den übrigen Quintetten, deren Grundcharakter gehaltener oder auch heiterer ist, nicht ganz. Die Betheiligung mehrerer Stimmen verlangt ja, damit sie sich deutlich von einander absetzen, eine schärfere Charakteristik der einzelnen im Detail; dies wird aber nur dadurch möglich, daß auch die Empfindung selbst bei ruhiger Haltung im ganzen doch im einzelnen sich beweglich und reizbar zeigt. Daher finden sich einzelne Schärfen und Herbigkeiten als Würze des Ganzen, z. B. die Anwendung der kleinen None, mehrfach Folgen von Nonenakkorden im Quintencirkel, hier verhältnismäßig häufig; und offenbar sind die Quintette die Fundgrube für manche spätere Komponisten gewesen, die von diesem gefährlichen Reizmittel übertriebenen Gebrauch gemacht haben.

Mit der schärferen Charakteristik hängt die größere Freiheit der Bewegung eng zusammen. Die Polyphonie ist das Lebenselement auch des Quintetts; alle Formen der kontrapunktischen Schreibart finden um so geeignetere Anwendung, je mehr Stimmen zu beschäftigen sind. Die Finales der Quintette in D und Es dur können zeigen, daß Mozart alle Mittel, auch die strengeren, gehörigen Orts zu nützen wußte. Beide Sätze fangen in harmloser Heiterkeit an, aber aus dem leichten Spiel entwickeln sich sehr ernsthafte musikalische Kombinationen; bald der, bald jener Gedanke, der nur so hingeworfen schien, wird näher vorgenommen und entwickelt, strenge und lockere Formen der Darstellung wechseln, natürlich und ungezwungen geht die eine aus der andern hervor oder leitet in dieselbe über, auch zugleich werden sie mit einander angewendet. Erfindsamkeit und Geschmack zeigen namentlich die vielen feinen Detailzüge einer freien durch keine bestimmte Form vorgezeichneten Stimmführung, welche den einzelnen Stimmen den Reiz individuellen Lebens geben. Neben der polyphonen Schreibweise kommt auch die homophone zu vollerer Geltung; sowohl die größere Vielstimmigkeit als die erweiterten Dimensionen verlangen auch in dieser Hinsicht Abwechslung. Indessen wird dieses Element nirgends das maßgebende, sondern nur vorübergehend — dann oft mit mächtiger Wirkung — angewendet. Selbst eine Melodie wie das zweite Thema im ersten

Satz des G moll-Quintetts, die wenn irgend eine durch sich selbst befriedigt, wird als Motiv polyphoner Darstellung benutzt.

Die freieste, wesentlich erweiternde und fortbildende Behandlung der Form macht sich in den Schlußsätzen geltend. Die übrigen Sätze sind völliger gegliedert, reicher ausgeführt und weiter ausgedehnt, allein die bereits fest bestimmten Grundzüge werden beibehalten; im Finale waren die Umrisse weniger fest gezogen und ließen sich mit leichter Hand auf mannigfache Art frei ausbilden.

Als ein Zweig der geselligen Musik war die sogenannte Harmoniemusik für Blasinstrumente, namentlich für Tafelmusik und Serenaden ungemein beliebt. Vornehme Herren hielten sich häufig statt eines vollständigen Orchesters wenigstens ihre eigene Harmoniemusik[32]. Kaiser Joseph hatte sich für die „Kais. Kön. Harmonie" acht ausgezeichnete Virtuosen ausgesucht[33], welche bei Tafel spielten, besonders wenn diese im kaiserlichen Lustgarten gehalten wurde; sie trugen dann außer den für diesen Zweck besonders geschriebenen Sachen auch arrangirte Opernstücke vor[34]. Reichardt rühmt den entzückenden Genuß, welchen ihm 1783 die Harmoniemusik des Kaisers wie des Erzherzogs Maximilian gewährte. „Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön, von Haydn kam leider nichts vor"[35]. In angesehenen Wirthshäusern war ebenfalls durch eigene Harmoniekapellen dafür gesorgt, daß die Gäste bei der Tafel diesen Genuß nicht entbehrten[36].

Außer den großen, an öffentlichen Plätzen für das Publikum aufgeführten Serenaden[37], wurde die alte Sitte, Ständchen vor

[32] So reducirte der Fürst Grassalcovicz seine große Kapelle später auf eine Harmoniemusik (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 77 f.).

[33] Es waren Triebensee und Went als Oboisten, die Gebrüder Stadler als Klarinettisten, Rupp und Eisen als Hornisten, Kautzner und Druben als Fagottisten. Cramer, Magaz. f. Mus. I S. 1400 f. Musik. Korresp. 1790 S. 31.

[34] Auch Mozart arrangirte die Entführung für Harmoniemusik (I S. 732).

[35] A. M. Z. XV S. 668. (Schletterer, Reichardt I S. 327.)

[36] Vgl. Brief an Constanze vom 29. Sept. 1790. Mozart rühmte seinem Vater die gute Harmoniemusik bei Albert in München (3. Okt. 1777). Für die Tafel im Augarten war eine eigene Harmonie engagirt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 78).

[37] Vgl. I S. 170. 814. Nicolai rühmt auch die Militärharmoniemusik sehr, welche alle Abende vor der Hauptwache auf dem Hofe aufgeführt wurde (Reise IV S. 558).

den Fenstern besonders am Namenstag zu bringen, fleißig geübt; da man womöglich neue Stücke bei solchen Gelegenheiten zu produciren suchte, fanden die Komponisten dadurch vielfache Beschäftigung[38]. Auch für diese Nachtmusiken waren Blasinstrumente besonders beliebt. Gewöhnlich beschränkte man sich auf sechs Instrumente, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, man verstärkte sie aber auch wohl noch durch 2 Oboen. Eine solche achtstimmige Harmonie genügte selbst für fürstliche Tafel- und Nachtmusik, so bei Kaiser Joseph, beim Kurfürsten von Köln; auch in Berlin war bei einem Hoffest im Jahre 1791 die Musik während der Abendtafeln nicht anders besetzt[39]. Das Ständchen in Così fan tutte (21), sowie die Tafelmusik im zweiten Finale des Don Giovanni sind der Wirklichkeit nachgebildet.

Mozart verschmähte in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthalts auch diese Gelegenheit nicht, sich vortheilhaft bekannt zu machen. Er schreibt seinem Vater (3. Nov. 1781):

Ich bitte um Verzeihung, daß ich vergangenen Posttag nicht — berichtet habe — es war aber eben mein Namenstag [31. October]. In der Frühe verrichtete ich also meine Andacht und — da ich eben schreiben wollte, so kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopoldstadt zur Baronne Waldstätten, allwo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmusik von 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagott und zwar von meiner eigenen Composition. Diese Musik hatte ich auf den Theresientag [15. Oct.] für die Schwester der Frau [des Porträtmalers] v. Hickl gemacht, allwo sie auch wirklich das erstemal ist producirt worden. Die 6 Herren, die solche exequiren, sind arme Schlucker, die aber ganz hübsch zusammenblasen, besonders der erste Clarinettist und die zwey Waldhornisten. Die Haupturſache warum ich sie gemacht war, um dem Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht. Sie hat auch allen Beyfall erhalten, man hat sie in der Theresiennacht an dreyerley Orten gemacht; denn wenn sie wo damit fertig waren, so hat man sie wieder wo anders hingeführt und bezahlt.

Diese „etwas vernünftige" Komposition ist die Serenate in Es dur (375 K., S. IX. 13), welche Mozart durch Hinzufügung von zwei Oboen umgearbeitet hat, ohne Zweifel im Juli 1782, als er die Serenate in C moll für acht Blasinstrumente (338 K., S. IX. 14) schrieb (I S. 733 f.). Für Arbeiten dieser Art hatte

[38] Carpani, Haydine p. 81. Gyrowetz, Biogr. S. 5.
[39] Musik. Korr. 1791 S. 366.

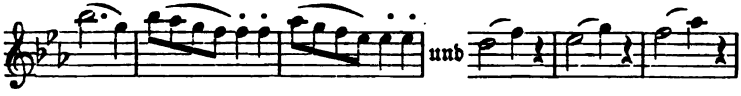
er damals mehr als eine Veranlassung. Der Kaiser wie der Erzherzog Maximilian waren aufmerksam auf ihn geworden (I S. 718), und da Reichardt 1783 Kompositionen Mozarts bei Hofe hörte, so scheint der Versuch, Stracks Protektion zu gewinnen, in dieser Hinsicht gelungen zu sein. Im Jahre 1782 aber verhandelte auch der Fürst Liechtenstein mit Mozart wegen Einrichtung einer Harmoniemusik (I S. 728), und mit Martin hatte er die Konzerte im Augarten übernommen, an welche sich vier große öffentliche Nachtmusiken anschlossen (I S. 814).

Beide Serenaten sind vorzügliche, weit über die gewöhnliche Unterhaltungsmusik dieser Art hervorragende Kompositionen, durch Stil und Behandlung Vorläufer der größeren Kammermusik. Der erste Satz der Serenate in Es dur hatte ursprünglich zwei Theile, die Mozart bei der Umarbeitung in einen Satz zusammenzog, dem er durch Wegstreichen längerer Wiederholungen eine knappere Fassung gab. Übrigens ist durch das Hinzutreten der Oboen allerdings größere Abwechselung und Fülle gewonnen; man gewahrt aber noch deutlich, daß sie erst dem fertigen Werke zugesetzt sind. Das Ganze hat den echten Charakter einer Nachtmusik. Nach einer glänzenden Ankündigung tritt unerwartet ein klagendes Motiv ein, das wie in Seufzern sich verliert, um mit um so größerer Innigkeit sich wieder aufzuschwingen. Deutlich spürt man die liebeswarme Stimmung der Entführung im Adagio, aus dessen schönem durch alle Stimmen sich schlingendem Gesang man das innige Zwiegespräch Liebender vernimmt. Im Schlußrondo herrscht eine frische und gesunde Fröhlichkeit, mit einem unverkennbaren Anklang an volksthümliche Weisen, was aber nicht verhindert, daß auch die Ausarbeitung durch kontrapunktische und harmonische Feinheiten ein erhöhtes Interesse gewinnt[40].

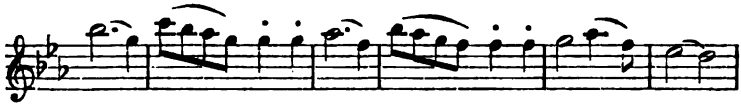
Die Serenate in C moll macht keineswegs denselben Eindruck einer heiteren Huldigung. Sie hat etwas großartig Ernsthaftes, das aber nicht, wie sonst wohl, den Charakter des Schmerzlichen oder Wehmüthigen, sondern, vorzüglich im ersten Satz, eines kräftigen entschlossenen Widerstrebens annimmt. Bezeichnend ist

[40] Die Serenate hat zwei Menuette, von denen der zweite ganz besonders sich dem Haydnschen Charakter nähert. [Da dieselben dem Autograph, welches nur den ersten, dritten und fünften Satz enthält, nur in Abschrift beigelegt und darauf die Foliozissern durchstrichen und geändert sind, so folgt, daß dieselben ursprünglich nicht zu dieser Serenate gehört haben. Siehe Nottebohm im Rev. Ber. zu IX. 13.]

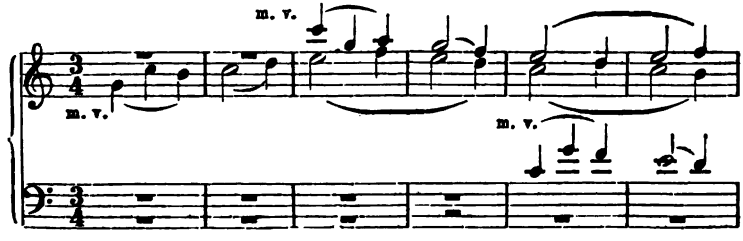
vorzüglich das zweite Thema, dessen ausdrucksvolle Melodie auch durch ihre rhythmische Struktur bemerkenswerth ist. Sie besteht aus zwei sechstaktigen Perioden, von welchen die erste aus zwei Gliedern von je drei Takten

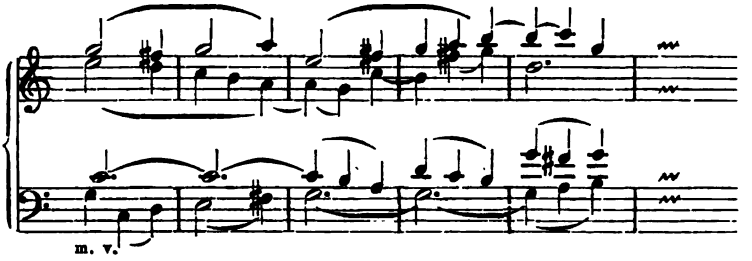


gebildet ist; nachdem dieselbe wiederholt worden, schließt sich die zweite aus denselben melodischen Elementen gestaltete, aber aus drei Gliedern von je zwei Takten gebildete Periode



an, welche ebenfalls wiederholt wird. Beim ersten Auftreten bildet es durch den Ausdruck einer klaren gefaßten Ruhe einen schönen Gegensatz gegen den leidenschaftlichen Anfang und begründet den kräftig heiteren Abschluß des ersten Theils, während es im zweiten Theil durch die Versetzung in Moll den düster erregten Schluß des Satzes herbeiführt. Die beruhigte Stimmung des Andante hält den ernsten Grundcharakter des Ganzen fest, ohne bei großer Zartheit des Ausdrucks weich oder sehnsüchtig zu werden. Im Menuett hat sich Mozart ein kontrapunktisches Späßchen gemacht. Oboen und Fagotte führen einen zweistimmigen Kanon in der Oktave, während Klarinetten und Hörner als Füllstimmen benutzt sind. Im vierstimmig gehaltenen Trio führen Oboen und Fagotte je einen zweistimmigen Kanon (al rovescio) aus, in welchem die antwortende Stimme Rhythmus und Intervalle genau wiedergiebt, die letzteren aber in umgekehrter Richtung





Kunststücke der Art müssen, wie es hier der Fall ist, rund und leicht herauskommen, daß sie durch einen glücklichen Wurf so geworden zu sein scheinen, die Schwierigkeiten der formellen Vollendung dürfen nur eine eigenthümliche Würze des Wohlklangs ausmachen. Der letzte Satz in Variationenform geht aus einer unruhig bewegten Stimmung allmählich in eine beruhigte über und schließt, indem er das Thema in Dur aufnimmt, frisch und kräftig.

Diese Serenate ist am meisten bekannt in der Form eines Quintetts für Saiteninstrumente, zu welchem es von Mozart wahrscheinlich vor 1784 umgearbeitet wurde (406 K., S. XIII. 2). Im wesentlichen ist dadurch nichts geändert, nur der Gang der Mittelstimmen, Begleitungsfiguren u. dergl. ist hie und da modificirt worden. Allein einzelne Stellen und Sätze, besonders das Andante und noch mehr das Finale, haben durch die veränderte Klangfarbe sehr verloren.

Andere Divertimenti für Harmoniemusik, welche unter Mozarts Namen veröffentlicht sind, haben weder innere noch äußere Gewähr der Echtheit[41].

Ganz für sich steht ein Adagio in Bdur für zwei Klarinetten und drei Bassethörner (411 K., S. X. 16), über dessen Entstehung nichts Näheres bekannt ist[42]. Die Kombination dieser Instrumente weist hier, wie bei anderen Kompositionen (S. 57. 116), auf eine bestimmte Veranlassung hin, wie denn ein einzelnes selbständiges Adagio wohl nur für einen besonderen Zweck komponirt

[41] Der Anfang eines achtstimmigen Allegros ist unter den Entwürfen (96 Anh. K.).

[42] [Auf dem Autograph findet sich von fremder Hand die Jahreszahl 1783.] Von einem Adagio für Klarinette und drei Bassethörner waren die ersten Takte aufgeschrieben (93 Anh. K.), etwas weiter geführt war ein Allegro für zwei Klarinetten und drei Bassethörner (95 Anh. K.).

wurde. Die Zusammenstellung der nah verwandten Instrumente, mit ihrem vollen und weichen, in den tiefen Lagen dunkleren Ton bringt schon durch die Klangfarbe einen ernsten und feierlichen Eindruck hervor, wie er dem Gesammtcharakter einer milden, aus tiefer Bewegung hervorgegangenen Ruhe entspricht.

Diese Arbeiten für Harmoniemusik zeichnen sich durch die feine Behandlung der Blasinstrumente aus; virtuosenmäßige Leistungen werden ihnen zwar nur ausnahmsweise zugemuthet, aber jeder muß selbständig seine Stelle mit Einsicht und Geschmack vertreten. Haben wir hier Studien für die Behandlung der Blasinstrumente vor uns, welche die Meisterschaft, mit der Mozart dieselben als Elemente des vollständigen Orchesters anwendete, ausbilden halfen, so legen sie auch ein vortheilhaftes Zeugnis für die Leistungen der Instrumentalisten ab, bei denen man nicht allein Überwindung technischer Schwierigkeiten, sondern auch Verständnis für die Feinheiten des Details und seelenvollen Vortrag erwarten konnte.

Die Instrumentalmusik leistete zu jener Zeit in Wien überhaupt sehr Bedeutendes. Eine große Anzahl brauchbarer, zum Theil ausgezeichneter Künstler war dort vereinigt. Außer den beiden vortrefflich besetzten kaiserlichen Orchestern, welche in der deutschen und italiänischen Oper sowie beim deutschen Schauspiel thätig waren, außer den Privatkapellen vornehmer Häuser gab es noch freie Vereinigungen von Musikern, um größere oder kleinere Orchester wo man ihrer bedurfte zu stellen; und öffentliche wie Privatkonzerte waren, wie wir gesehen haben, ungemein häufig. Die Besetzung war in der Regel nach jetzigem Maßstab keine starke. Im Opernorchester waren die Blasinstrumente einfach, jede Violine sechsfach besetzt, dazu vier Bratschen, drei Violoncelle und drei Bässe[43]. Bei besonderen Veranlassungen wurde das Orchester auch wohl verstärkt (I S. 691), allein die meisten Orchesterkompositionen verrathen selbst durch ihre Behandlung, daß sie nicht auf große Massen berechnet sind. Die Reinheit und Gleichmäßigkeit in Stimmung und Ton, den belebten Vortrag der Wiener Orchester lobt ein Berichterstatter ausnehmend, der

[43] So giebt es Meyer (L. Schröder I S. 357) für das Jahr 1781 an (vgl. A. M. Z. XXIV S. 268), und damit stimmen noch die Verzeichnisse im Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 92 f. überein. [Das Orchester der Nationaloper bestand aus 36 Personen, „worunter viele Meister", Geblers Brief vom 31. Okt. 1780. Werner S. 104.]

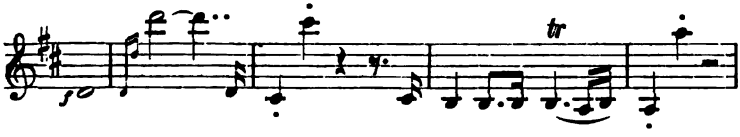
freilich kein Kenner zu sein scheint, aber das allgemeine Urtheil wiedergiebt[44]. Schwerer wiegt das Lob Nicolai's, eines aufmerksamen Beobachters, der die Leistungen der Wiener Orchester mit denen anderer Kapellen einsichtig verglich[45]. Und doch gesteht er, als er bald darauf das Münchener Orchester hörte, es habe seine hochgespannten Erwartungen vom Mannheimer Vortrag sehr übertroffen, und beim Anfange eines Allegro sei er vollständig überrascht worden[46]. Es war also von keiner geringen Bedeutung, daß Mozart Reichthum und Kunst des Mannheimer, Münchener, wie auch des Pariser Orchesters genau studirt und sich mit ihnen versucht hatte, um was er dort erworben mit den Wiener Kräften und Mitteln zu vollenden. Hierdurch war er in großem Vortheil gegen Haydn, der allein die Esterhazy'sche Kapelle zu seiner Verfügung hatte und nur bei seinen Besuchen in Wien großartigere Aufführungen hörte. Die Leistungen der Wiener Orchester aber wurden besonders durch die Anforderungen, welche Mozart an sie, namentlich an die Blasinstrumente stellte, wesentlich gehoben. Zu den gleichzeitigen Komponisten, welche sich beeiferten die Vortheile der reicheren Instrumentation auszubeuten, muß man vor allen Haydn zählen. Unbestritten bleibt ihm das Verdienst, in der Symphonie dem freien Ausdruck der künstlerischen Individualität durch die Instrumentalmusik das größte Gebiet erobert, die Formen derselben festgestellt, sie mit reichem Gehalt erfüllt und in genialer Vielseitigkeit entwickelt zu haben: das reich ausgestattete, lebendig organisirte und fein gegliederte Orchester hat er nicht, wie man wohl annimmt, an Mozart überliefert, sondern von ihm empfangen. Als Greis äußerte Haydn einmal gegen Kalkbrenner, wie traurig es sei, daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ichs verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden"[47].

Von den sieben Wiener Symphonien komponirte Mozart die erste in D dur (385 K., S. VIII. 35) auf den Wunsch des Vaters für eine Salzburger Festlichkeit, im Sommer 1782, im Gedränge verschiedener Beschäftigungen in kaum vierzehn Tagen und sandte

[44] K. R[isbeck], Briefe üb. Deutschld. I S. 279 f.
[45] Nicolai, Reise IV S. 542 f.
[46] Nicolai, Reise VI S. 702 f.
[47] So erzählte mir Kalkbrenner 1837 in Paris.

die einzelnen Sätze wie sie fertig wurden seinem Vater zu (I S. 733 f.). Kein Wunder daß er, als sie ihm später wieder zu Gesicht kam, „ganz surprenirt wurde", weil er „kein Wort mehr davon wußte". Für die Aufführung in Wien (3. März 1783) reducirte er sie durch Weglassung des Marsches und des einen Menuetts auf die üblichen vier Sätze und verstärkte nachträglich die Blasinstrumente im ersten oder letzten Satz in sehr wirksamer Weise durch Flöten und Klarinetten.

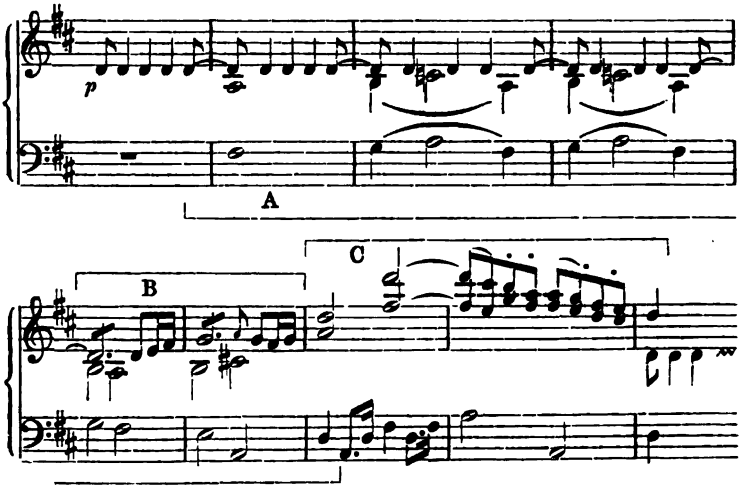
Der Charakter des Festlichen, Rauschenden entspricht der ursprünglichen Veranlassung; auch in der Behandlung der einzelnen Sätze ist der Einfluß der alten Serenatenform noch kenntlich. Das erste Allegro hat nur das eine Grundmotiv, mit welchem es beginnt und das in kühnem Aufschwung



mit Festigkeit und Energie seinen Platz einnimmt, den es nicht wieder aufgiebt, und durch herbe Dissonanzen von wundervoller Kräftigkeit und Frische siegreich bis zu Ende fortschreitet. Was daneben auftritt ist wesentlich aus diesem Grundgedanken hervorgegangen, ein selbständiges Motiv kommt außerdem gar nicht zum Vorschein, der ganze Satz ist eine fortlaufende Behandlung dieses Themas. Daher wird der erste Theil nicht wiederholt, die Durchführung, die wiederum dasselbe Thema ergreift, ist kurz gehalten, der ganze Satz weicht von der gewöhnlichen Form eines ersten Symphoniesatzes merklich ab. Das Andante ist in der einfachsten Liedform, zierlich und fein, ohne tiefere Ansprüche; der Menuett glänzend und frisch (I S. 243). Das ziemlich lang ausgeführte Schlußrondo ist lebhaft und glänzend, keineswegs unbedeutend, wenn es auch dem ersten Theil an Kraft und Feuer nicht gleichkommt.

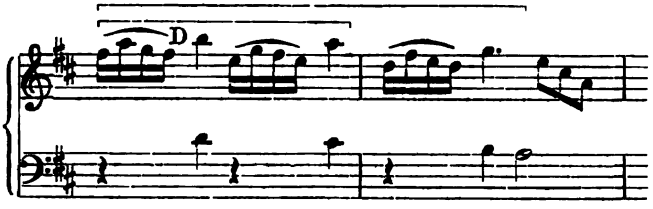
Eine zweite Symphonie schrieb Mozart in größter Eile, im Nov. 1783, bei der Durchreise in Linz, wahrscheinlich die in G dur (444 K., S. VIII. 37), welche nebst der ebenfalls in Linz für den Grafen Thun komponirten Symphonie in C dur (425 K., S. VIII. 36) deutliche Spuren von dem Studium der Haydnschen Symphonien und dem direkten Einfluß derselben trägt (S. 8 f.).

Zwischen diesen Symphonien und der nächsten in D dur (504 K., S. VIII. 38) liegen mehrere Jahre. Sie war für die Winterkonzerte am 6. Dez. 1786 geschrieben, und fand besonders in Prag, wo sie Mozart im Januar 1787 aufführte, den außerordentlichsten Beifall[48]. Die lange Reihe der Klavierkompositionen und Figaro gingen derselben voran; man ist berechtigt höhere Ansprüche zu machen. Auf den ersten Blick gewahrt man eine andere Behandlung des Orchesters; es ist vollkommen organisirt, und sowohl im Zusammenwirken wie in den verschiedenen Kombinationen der einzelnen Instrumente zeigt sich die lebendige Bewegung selbständiger Individualität. Der Gesammtton der Instrumentation ist sehr klar, glänzend, hie und da eher etwas scharf, aber dieser Ton ist absichtlich gewählt und hier der richtige. In dem Umstand, daß dem ersten Allegro eine feierliche Einleitung vorgesetzt ist, in einzelnen Zügen des Andante z. B. dem epigrammatischen Schluß, vielleicht auch des letzten Satzes, mag man noch Spuren Haydnschen Einflusses finden, in allem Wesentlichen haben wir hier den ganzen Mozart. Das feierliche, breit gehaltene Adagio ist eine angemessene Vorbereitung auf das Allegro, das seinem Gesammtcharakter nach ein thatkräftiges Streben lebhaft, aber mit Ernst ausdrückt. In diesem Allegro liegt nun die Form eines großen Symphoniesatzes ausgebildet vor uns. Das Hauptmotiv wird nicht allein zu Anfang vollständig ausgesprochen



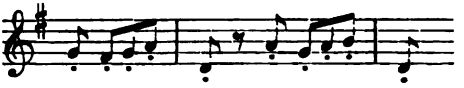
[48] Niemetschek, Biogr. S. 41.

sondern es kehrt nach einem Halbschluß auf der Dominante, wobei eine charakteristische Figur



hervortritt, wieder, so daß nun die Periode B selbständig weiter ausgeführt wird. Nun erst, mit einem vollständigen Schluß in der Dominante, tritt das zweite, sehr charakteristische und eigenthümlich behandelte zweite Motiv auf; zu den Figuren desselben tritt eine gesangvolle Melodie der Geigen, gewissermaßen der Ausdruck der Befriedigung nach erfolgreichem Streben, von echt Mozartschem Wohllaut; den Abschluß des Theils leitet die Figur D ein, so daß auch ein Glied des Hauptmotivs A wieder berührt wird. Der Durchführung im zweiten Theil wird zunächst das dritte Glied des ersten Themas C zu Grunde gelegt. Diese beiden Takte, die dort nur als eine vermittelnde Passage erschienen, werden hier als selbständiges Motiv imitatorisch behandelt, bald tritt B als Gegenmotiv, dann auch D hinzu, alle drei werden gemeinsam bearbeitet. Nebengedanken des ersten Theils kommen auch wieder zum Vorschein, bis der Hauptgedanke A auf der Dominante nach Dmoll hinweisend eintritt, die anderen Motive drängen sich gleichzeitig hinzu, und auf einem langen Orgelpunkt gleiten sie in allmählicher Beruhigung in das erste Motiv zurück, mit dem die in manchen Punkten modificirte Wiederholung des ersten Theils beginnt. In dieser auch räumlich ausgedehnten Durchführung werden alle Keime des Grundgedankens nach allen Seiten hin entwickelt; hier ist lebendiges Ringen und Streben. Was im ersten Theil gleichsam nur hingestellt war, erscheint nach dieser Verarbeitung der einzelnen Elemente bei der Wiederholung wie in einer höheren Potenz, gerechtfertigt und begründet, und erweckt deshalb auch im Hörer eine größere Befriedigung. Vom schönsten Liebreiz ist das frühlingsfrische durchsichtig klare Andante. Bei der größten Zartheit wird der Ausdruck der Empfindung nicht weich und streift nur einigemal vorübergehend an den Ton des Sehnsüchtigen; den

besonderen Charakter aber giebt ihm das kurze, wie abbrechende Motiv



welches im Unisono oder imitirt zwischen Oberstimme und Baß in verschiedenen harmonischen Wendungen bald neckisch herausfordernd, bald bedenklich zurückhaltend sich durch das Ganze hindurchzieht. Der letzte Satz — denn diese Symphonie hat keinen Menuett — entfaltet die größte Regsamkeit und Lebhaftigkeit, ohne irgend eine ausgelassene Laune zu verrathen; diese heitere Rührigkeit entspricht der festen Haltung, welche auch in den übrigen Sätzen herrscht. Es ist die mittlere Stimmung, welche in vielen Tondichtungen Mozarts, wie Ambros (Grenzen der Mus. u. Poesie S. 56) bemerkt, „keine Folge der Unfähigkeit zu einem Fluge in höhere Regionen ist, sondern einer edlen, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im schönsten Gleichgewicht halten". Das Wesen derselben ist, um ästhetische Ausdrücke der Alten zu gebrauchen, mehr ethisch als pathetisch; der Charakter, das Feste und Bleibende, findet in ihnen seinen Ausdruck mehr als die Leidenschaft, die vorübergehende, momentane Erregung. Ein in diesem Sinn ethisches Kunstwerk nimmt gegen das pathetische keineswegs eine untergeordnete Stufe ein, es setzt vielmehr eine energische Vertiefung und sichere Kraft des Künstlers voraus, der auf den viel unmittelbarer und verständlicher wirksamen Ausdruck der Leidenschaft verzichtet.

Es vergingen anderthalb Jahre, bis Mozart sich wieder der Symphonie zuwandte; dann entstanden im Sommer 1788 innerhalb anderthalb Monate die drei Symphonien in Es dur (26. Juni), G moll (25. Juli) und C dur (10. Aug.), welche man jetzt meistens im Sinne hat, wenn von Mozarts Orchesterkompositionen die Rede ist. Daß wesentlich verschiedenartige Werke von solcher Bedeutung in so kurzer Frist geschrieben werden konnten, ist wiederum ein Beweis, daß die Seele des Künstlers unter den mannigfachsten Eindrücken des Lebens unaufhörlich arbeitet und schafft, und daß im Verborgenen geheimnisvoll die Fäden zusammenschießen, aus welchen sie das Kunstwerk webt und wirkt. Nach den verschiedensten Richtungen hin offenbaren diese drei Symphonien Mozarts vollendete Meisterschaft, das Orchester durch

freie Bewegung und seelenvollen Gesang zum ausdrucksvollen Organ der künstlerischen Stimmung zu machen, wie Rich. Wagner sagt:

Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. — So erhob er die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß sie die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte[49].

Dies ist nur durch die feinste Ausbildung der einzelnen Instrumentalkräfte nach ihrer individuellen Eigenthümlichkeit für die zartesten Schattirungen des Ausdrucks zu erreichen. Schon die Verschiedenheit der Tonfärbung, welche jede dieser Symphonien in Übereinstimmung mit ihrem inneren Gehalt charakterisirt, läßt die Sicherheit würdigen, mit welcher Mozart die Töne zu einem durchgebildeten, harmonischen Kolorit wählt und mischt, damit jede Einzelheit am rechten Platz, in der richtigen Beleuchtung ihre volle Wirkung thue. Nicht leicht wird man Stellen finden, in denen die Klangwirkung der ursprünglichen Intention nicht zu entsprechen scheint; so wie er es hörte und wollte, so klingt es auch. Dieselbe Sicherheit, dasselbe Maßhalten gewahrt man in allen Richtungen der künstlerischen Gestaltung; nirgends ist ein Überschuß dessen was der Künstler gewollt hat gegen das was er erreichen konnte, überall volle Befriedigung, schöne Vollendung.

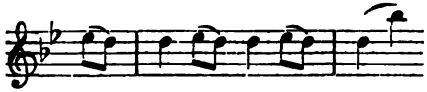
Die Symphonie in Es dur (543 K., S. VIII. 39) erscheint als ein wahrer Triumph des Wohllauts. Mozart hat hier Klarinetten angewendet, und die Verbindung derselben mit den Hörnern

[49] Rich. Wagner, Kunstwerk der Zukunft S. 85. Gerade diese „Cantabilität" macht Nägeli zum größten Vorwurf für Mozart, der nach ihm „ein unreiner Instrumentalcomponist genannt werden muß, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Empfindungsgabe, seines Ideenreichthums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte" (Vorlesungen S. 157). Unserer Zeit erscheint es gewiß sehr auffallend, Mozart als das aufregende, verwirrende Element der Kunstentwickelung aufgefaßt zu sehen, und Nägeli meinte es sehr ernst und aufrichtig mit der Musik.

und Fagotten bringt jene volle, markige und saftige Klangfarbe hervor, welche im modernen Orchester ein so wesentliches Element geworden ist, die durch das Hinzutreten der Flöte ein helles Licht, durch den Zusatz der Trompeten einen frischen Glanz erhält. Es genügt, an die schönen Stellen im Andante, wo die Blasinstrumente sich imitirend eintreten, oder an das reizende Trio des Menuetts zu erinnern, um klar zu machen, von welcher Bedeutung die Wahl dieser Klangfarben für den charakteristischen Ausdruck ist. Der üppige Reiz des Wohllauts, der Glanz einer zur vollsten Reife erblühten Schönheit, mit welchen diese Symphonie wie gesättigt ist, daß sie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertags entzückt wird, sind der volle Ausdruck für das Gefühl einer in sich befriedigten Glückseligkeit. Nicht eine nur im sinnlichen Genuß schwelgende Erregung, sondern die Empfindung des Glücks, welche auf dem Gefühl der vollen Gesundheit und Kraft, des durch nichts gestörten Vermögens zu schaffen und zu genießen, der liebevollen Hingabe an ein schönes und reiches Dasein beruht, durchdringt voll und rein dieses köstliche Tongebilde und verleiht ihm seine Schönheit. Wie selten ist dem Menschen dieser ungetheilte Genuß des Glücks und der Freude im Leben vergönnt, wie selten gelingt es der Kunst, ihn ganz und rein zu verklären! Und wie reich spricht sich diese Empfindung hier aus! Mit dem Gefühl des Stolzes im Bewußtsein eigener Kraft in der prachtvollen Einleitung, während das Allegro behagliches Genießen bald mit einer gewissen Beschaulichkeit, bald in heiterer Fröhlichkeit, bald in thatkräftiger Regung, stets in gehobener, edler Fassung ausdrückt. Im Andante streifen zwar einzelne leichte Schatten in die ruhige, sommerabendliche Stimmung, aber sie lassen die milde Klarheit des Gemüths nur um so deutlicher hervortreten, das bei sich selbst einkehrt, um seines inneren Friedens froh zu werden. Das ist die echte Quelle eines heiteren Übermuths, wie er in den letzten Sätzen herrscht, der nicht aus einem inneren Zerwürfnis, sondern aus der Freude an der eigenen Kraft und aus der Lust am Dasein hervorgeht. Der letzte Satz namentlich entfaltet eine neckische Jovialität, welche bei Haydn häufiger als bei Mozart ist, wahrt aber durch die feine und edle Haltung der schalkhaften Laune sehr glücklich den in den vorhergehenden Sätzen festgehaltenen

Ton. Harmonische, und ganz besonders rhythmische Überraschungen geben diesem Satze sein eigenthümliches Gepräge. So ist es von äußerst komischer Wirkung, wenn die Blasinstrumente das von den Geigen begonnene Thema fortsetzen wollen, aber weil jene ihren eigenen Weg fortsetzen, wie aus dem Kontext gebracht wieder abbrechen und verstummen. Diesem neckischen Charakter entspricht auch der scherzhafte Schluß, der Nägeli (Vorlesungen S. 158) „so stillos unschließend" erscheint, „so abschnappend, daß der unbefangne Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht"[50].

Den geraden Gegensatz bildet die Gmoll-Symphonie (550 K., S. VIII. 40). Schüttete dort Mozart ein reiches Füllhorn von Glück und Freude aus, so läßt er hier nur Schmerz und Klage vernehmen. Im Klavierquartett (komp. Aug. 1785) und im Quintett in G moll (komp. 16. Mai 1787) ist die Stimmung eine verwandte, allein während dort der Schmerz sich beruhigt oder gar in Jubel umschlägt, wächst er hier in fortdauernder Steigerung bis zu einer wilden Lust, die den Schmerz übertäuben will. Mit leiser Klage beginnt der unruhig bewegte erste Satz, welche durch die Regung einer ruhigeren Empfindung im zweiten Thema[51] kaum unterbrochen wird; im zweiten Theil wächst in der Durchführung der Ausdruck der sanften Klage



zu den schneidendsten Schmerzensrufen, aber im Ringen und Kämpfen sinkt die Kraft des Widerstands wieder zur Klage herab. Dagegen tritt im Andante die tröstliche Empfindung in den Vordergrund; kein Ausruhen im sicheren Bewußtsein des inneren Friedens, vielmehr ein Streben und Sehnen nach demselben in ernster Gefaßtheit, die sich selbst bis zu heiterem Spiel zu

[50] E. T. A. Hoffmann sagt von dieser „Schwanengesang" benannten Symphonie (Fantasiest. I. 4, Werke VII S. 56): „Liebe und Wehmuth tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen". A. Apel hat die Symphonie in ein Gedicht umzusetzen versucht, das den Charakter der einzelnen Sätze in Worten nachbilden soll (A. M. Z. VIII S. 453 f.). Vgl. Ludwig Bauers Schriften S. 471.

[51] Es ist charakteristisch, daß im ersten und letzten Satz das zweite Thema seine wahre Bedeutung erst erhält, als es zum zweitenmale in Moll auftritt; in der Durtonart ist es ungleich weniger ausdrucksvoll.

erheben sucht[52]. Mit dem Menuett aber tritt eine andere Wendung ein. Ein entschlossener Widerstand wird mit gesammelter Kraft begonnen, festen Schrittes geht es auf den Feind zu, vergebens — auch diese Kraftanstrengung löst sich in Klagen auf. Daher kann denn auch der süße Trost, der im Trio weicher und zarter als im Andante sich vernehmen läßt, nicht dauernd befriedigen; noch einmal wird der Kampf versucht und verhallt wieder in Klagen. Frieden bringt hienach auch der letzte Satz nicht, sondern eine wilde Lust, die den Schmerz austoben lassen und sich im Genuß desselben sättigen will, stürmt durch denselben in unruhiger Hast und Aufregung. Von den Mozartschen Symphonien ist diese die leidenschaftlichste; indessen hat der Meister auch hier nicht vergessen, daß „die Musik auch in der schaudervollsten Lage Musik bleiben soll" (I S. 763) und im charakteristischen Ausdruck der Leidenschaft die Schönheit bewahrt[53]. Was Goethe vom Laokoon sagt, das findet auch hier seine Anwendung (Werke XXIV S. 233): „Wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht". Und in dem Sinne, in welchem Goethe den Laokoon anmuthig zu nennen wagt, wird auch dieser Symphonie trotz starker Schärfen und Härten niemand die Anmuth absprechen[54].

[52] Im Andante ist ein lange fortgepflanztes Versehen durch Schumann richtig erkannt worden (N. Ztschr. XV S. 150, ges. Schr. IV S. 62 f). In beiden Theilen sind je vier Takte (I 29—32, II 48—51) nur mit veränderter Instrumentation nach einander wiederholt, was ganz unerträglich ist, da so derselbe Übergang von Des dur nach B moll (Ges dur: As moll) zweimal neben einander steht. Ein Blick auf die Originalpartitur macht die Sache klar. Mozart hatte ursprünglich die vier Takte 33—36 (II 52—55) geschrieben, dann auf einem Nebenblatt, vielleicht zur Erleichterung, die andere Version hinzugefügt; durch Irrthum sind nachher beide neben einander abgeschrieben. Daß er die Zweiunddreißigstel-Figur den Blasinstrumenten eigentlich zugedacht hatte, geht auch aus der gleich zu erwähnenden Bearbeitung mit Klarinetten hervor, wo sie diesen gegeben ist.

[53] Palmer (evangel. Hymnologie S. 246) findet in dieser Symphonie keinen Schmerz, sondern lauter Lust und Leben.

[54] H. Hirschbach sagt, wie es scheint in vollem Ernst (N. Ztschr. f. Mus. VIII

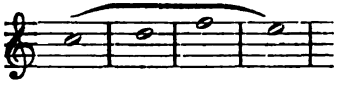
Der Natur der Sache nach werden die Darstellungsmittel hier ganz anders wie in der Es dur-Symphonie verwendet. Die Umrisse sind schärfer geführt und gegeneinandergestellt, ohne die reichen Ausfüllungen, welche dort einen so vollen und glänzenden Eindruck machen; dadurch wird theils eine große Klarheit, theils eine gewisse Strenge und Herbigkeit erreicht. Dem entspricht auch die Instrumentation; sie ist nicht allein auf ein knapperes Maß beschränkt, sondern hat durchgehends einen scharfen, mitunter schneidenden Charakter. Bei einer späteren Aufführung hat Mozart der Klangfarbe mehr intensive Kraft und Fülle durch hinzugefügte Klarinetten gegeben. Auf einem besonderen Blatte arbeitete er die ursprünglichen Oboenstimmen um, theilte charakteristische Partien den Klarinetten, andere den Oboen allein zu, während sie häufig auch zusammenwirken; nur im Menuett setzte er keine Klarinetten hinzu.

Von ganz verschiedenem Charakter ist endlich die letzte Symphonie in C dur (551 K., S. VIII. 41), in mehr als einem Betracht die größte und höchste, obgleich sie weder so leidenschaftlich bewegt wie die G moll-Symphonie, noch so üppig reizend wie die in Es dur ist[55]. Vor allem fällt die Würde und Feierlichkeit in der ganzen Haltung auf, welche im ersten Satz in einen glänzenden Pomp hinüberstreift, an dessen stattlicher Ausbreitung unleugbar auch das Behagen an dem prächtigen Klang seinen Antheil hat. Aber diese äußere Pracht ist die Äußerung eines wirklich vornehmen Sinnes, tüchtige Kraft und männliche Würde durchdringen das Ganze. Leidenschaftliche Erregung tritt nicht hervor, aber neben lebendiger Kraft anmuthige Zartheit und eine hoch gehobene Heiterkeit, welche in dem schon früher (S. 171 vgl.

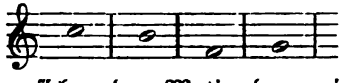
S. 190): „Giebt es doch noch überall Leute genug, die vor jedem Beethovenschen Werk hinauslaufen; höchstens finden dieselben noch seine ersten Symphonien erträglich, das andere ist barock, unklar u. s. w., aber die G moll-Symphonie von Mozart ist ihnen ein großes Meisterwerk, während hie und da wohl einer sein mag, der denkt: diese sogenannte Symphonie verdient eigentlich gar nicht diesen Namen, sondern ist ein weder durch Erfindung noch durch Arbeit hervorragendes, gewöhnliches mildes Musikstück, das zu schreiben (wenn man alle tieferen Anforderungen unserer Zeit bei Seite setzt) durchaus nicht so schwer fallen müßte, und das Beethoven wahrscheinlich nicht für ein so großes Meisterwerk gehalten hat".

[55] Man hat derselben, ich weiß nicht wann und wo, den Namen der Jupiter-Symphonie gegeben, wohl mehr um die Majestät und den Glanz derselben zu bezeichnen als in der Absicht, eine tiefsinnige Symbolik anzudeuten.

S. 27) ausgezeichneten Motiv, das zum Schluß des ersten Theils überraschend eintritt, in wunderbarer Klarheit hell aufleuchtet. Die Tiefe der Empfindung offenbart in höherem Grade das Andante[56], welches in seiner schönen Ruhe uns auch die leidenschaftlichen Regungen und Kämpfe offenbart, aus denen sie hervorgegangen ist. Wie stark und herbe diese aber auch ausgesprochen werden, so bilden sie doch nur den Hintergrund eines Seelenfriedens, den sie nicht mehr trüben können, der seiner selbst so gewiß ist, daß er auch gewaltig erschütternde Eindrücke heraufbeschwören und beherrschen kann. Gewährt diese zur edelsten Milde gereifte, wahrhaft sittliche Kraft einen erhebenden Eindruck, so ruft der Menuett jenes heitere Motiv des ersten Satzes wieder ins Gedächtnis. Es ist ein elastischer Schwung in der Bewegung desselben, eine Freudigkeit und Frische, welcher die Übung der Kräfte Spiel und Genuß ist, von einer Feinheit und einem Adel getragen, daß sich der Hörer in ein reineres Element entrückt glaubt, in welchem er leicht und mühelos lebt wie die homerischen Götter. Das Finale ist jenes Meisterwerk staunenswerther kontrapunktischer Kunst, welches auch dem dieser Meisterschaft und ihrer Bedingungen völlig unkundigen Zuhörer den vollkommen befriedigenden Eindruck eines prachtvollen, aus dem freien Zusammenwirken der edelsten Kräfte hervorgehenden ritterlichen Spiels macht, wie ihn die vorhergehenden Sätze hervorgerufen haben. In dem Hauptthema, mit welchem es beginnt

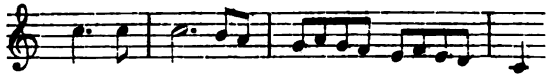


finden wir das Motiv wieder, das Mozart von früher Jugend an so viel beschäftigt hat (I S. 290 f.); hier scheint er damit haben abschließen zu wollen. Zunächst nimmt er es zum Fugenthema, später kommt es auch in der Umkehrung vor

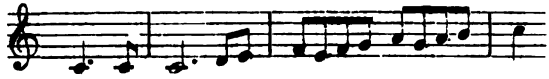


Dann aber gesellen sich andere Motive dazu, ein prägnant rhythmisches

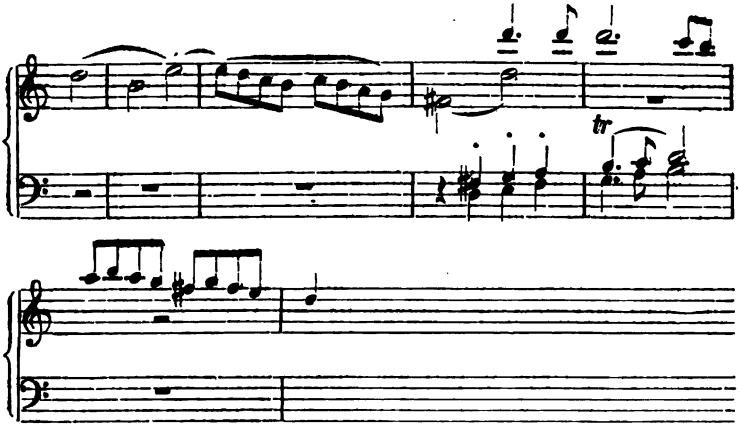
[56] [Der Schluß des Andante war anfangs kürzer ausgeführt; die Erweiterung durch Wiederholung des Themas ist auf ein der Originalpartitur beigelegtes Blatt von Mozart geschrieben. S. Mendelssohns Briefe a. d. J. 1833—47 S. 440.]



oder in der Umkehrung



das mit seinen scharfen Accenten in der verschiedensten Weise dreinschlägt und als abschließende Periode mit einem andern Motiv verbunden wird, so daß zugleich ein drittes hinzutritt



Alle diese einzelnen Motive, zum Theil wieder in kleinere Glieder aufgelöst, werden mit anderen Nebengedanken ebensowohl als selbständige Elemente kontrapunktischer Bearbeitung, als in den mannigfachsten Kombinationen zu zweien, dreien und vieren mit einander verflochten und verarbeitet, was nicht minder staunenswerthe harmonische Wendungen von größter Kraft und Kühnheit und mitunter schneidender Herbigkeit hervorruft. Es kommt kaum ein noch so kleines Glied vor, das nur eine vorübergehende Bedeutung hätte; jedes Element kommt irgendwo zu selbständiger Geltung. Eine eingehende Analyse kann hier nicht die Aufgabe sein[57], sie kann die Bewunderung vor einer künstlerischen Meisterschaft nur steigern, welche die strengsten Formen dem feurigen Erguß einer frei dahin strömenden Beredsamkeit dienstbar zu

[57] Technische Analysen gaben Sechter im Anhang zu Marpurgs Kunst der Fuge (Wien, Diabelli) II S. 161 f. Lobe, Compositionslehre III S. 393 f.

machen und durch ihre lebensvolle Entwickelung eine Fülle von Heiterkeit und Glanz zu verbreiten weiß[58].

Tritt nun auch die kontrapunktische Kunst in diesem Satze so entschieden in den Vordergrund wie sonst nirgend, so zeigt sie sich doch in den Symphonien überall als die gestaltende Kraft thätig. Das anziehende und fesselnde Interesse einer lebendigen, in nothwendigem Zusammenhang fortschreitenden Entwicklung in allen Sätzen beruht wesentlich auf der reichen und freien Verwendung der mannigfachen Mittel kontrapunktischer Schreibweise. Die Leichtigkeit und Sicherheit ihrer Handhabung läßt diese Darstellungsweise als den natürlichen Ausdruck dessen erscheinen, was der Komponist sagen will, nicht allein als gelungene Erfüllung einer bestimmten einfacheren oder künstlicheren Form, sondern als die freie Erscheinung der künstlerischen Schönheit überhaupt. Diese Freiheit durchdringt alle einzelnen Elemente des Ganzen und ruft die selbständige, naturgemäße Bewegung derselben hervor; auch die Kunst der freien Benutzung der Klangfarben dient nur dazu, die individuelle Charakteristik der selbständig geführten einzelnen Stimmen schärfer zu bestimmen; ohne diese Voraussetzung würde sie ein leeres Spiel mit dem Reiz des Klanges sein. Die damals ganz neue Kunst, die Blasinstrumente in jeder Nuance der Einzel- und Gesammtwirkungen anzuwenden, wird von den Zeitgenossen besonders gepriesen. Die Behandlung der Saiteninstrumente ist nicht minder vorgeschritten; man erinnere sich z. B. nur an die freie, so charakteristische als melodiöse Führung der Bässe. Vorzugsweise aber ist die schöne durchgehende Harmonie der Tonfarbe hervorzuheben, der gesunde Gesammtton des Orchesterklangs, der durch keinen Reichthum einzelner reizender Effekte ersetzt werden kann. In der Vereinigung beider Richtungen beruht die Kunst, das Orchester als einen belebten Organismus zum Ausdruck der künstlerischen Idee zu machen, welche den schöpferischen Impuls der gesammten Gestaltung und das Maß für die in jedem einzelnen Moment zu bewegenden Kräfte giebt. Das sichere Gefühl für die Ent-

[58] Nägeli unterwirft (Vorlesungen S. 162 f.) diese Symphonie einer bittern Kritik, um zu zeigen, daß Mozart — dem er selbst Erfindungskraft in außerordentlichem Maße sowie Kombinationskunst zugesteht, den er als den ersten anerkennt, welcher das Orchester zu einer vollständig organischen Kunstgestalt erhob — stillos, oft flach und verworren sei.

wickelungsfähigkeit des einzelnen Motivs nach Art und Ausdehnung der Bearbeitung, für das Verhältnis der verschiedenen mit einander in Kontrast und Konflikt tretenden Elemente, nicht minder für die Proportion der Theile der einzelnen Sätze[59] und wiederum dieser zu einem Ganzen, endlich auch für die Vertheilung und Mischung der Klangfarben ist Grundbedingung für die Schöpfung eines Kunstwerks, das als eine Totalität wirken soll. Auch der Meister gewinnt dasselbe nur, indem er durch Erfahrung, welche gewissenhaftes Arbeiten erwirbt, das Talent, welches die gütige Natur verleiht, ausbildet.

Daß in Mozarts großen Symphonien der glücklichste Verein von Erfindung und Wissen, Gefühl und Geschmack Werke von großer Vollendung und Schönheit geschaffen hat, werden wenige in Abrede stellen; daß sie auch der charakteristische Ausdruck des gesammten, zu künstlerischer Produktion gesteigerten Seelenlebens seien, daß ihre ganze Organisation daraus mit Nothwendigkeit hervorgegangen sei, ist in kurzen allgemeinen Umrissen anzudeuten versucht. Wenn das Wort, welches schon der bildenden Kunst gegenüber sich ungenügend erweist, den Gehalt eines musikalischen Kunstwerks wiederzugeben unternimmt, wird der Erfolg stets zweifelhaft sein[60]. Nicht allein wird das begriffliche Moment durch das Wort nothwendig schärfer hervorgehoben, als es im Wesen der musikalischen Darstellung liegt, auch die Subjektivität dessen, der das Wort anwendet, mischt sich als ein dem Musikalischen Fremdes hinein: von zwei Seiten her wird das, was als der reine Kern des musikalisch Ausgedrückten gewonnen werden soll, alterirt. Dies beweist nur, daß Wort und Ton, als Mittel der künstlerischen Darstellung in Rede und Musik, verschiedene Seiten der geistigen Natur des Menschen, wenn auch nicht ausschließlich so doch vorwiegend, in Anspruch nehmen, nicht aber, daß dieselbe zu künstlerischem Schaffen angeregte Stimmung nicht ihren vollständigen Ausdruck durch Rede und Musik finden könne, wenn gleich diese Darstellungen sich keineswegs decken. Unver-

[59] Ad. Kullak (das musikalisch Schöne S. 80) bemerkt, daß nach vielen von ihm angestellten Berechnungen Haydn und Mozart in den meisten Werken dem von Zeising aufgestellten Proportionalgesetze — nach welchem, wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganzes als formell schön erscheinen soll, sich der kleinere Theil zum größeren verhalten muß, wie der größere zum Ganzen — ziemlich nahe kommen, in einigen demselben ganz entsprechen.

[60] Mendelssohns Briefe II S. 337 f.

meidlich wird man daher dies Allgemeine, in welchem beide beruhen, auch durch Worte zu bezeichnen suchen, deren Unzulänglichkeit zuzugestehen ist, wenn sie gleich deshalb noch nicht nothwendig unwahr sind. Man hat neuerdings in Abrede gestellt, daß Mozarts Kompositionen aus bestimmten Seelenstimmungen als ein Ganzes mit Nothwendigkeit hervorgegangen seien und darin einen charakteristischen Unterschied gegen Beethoven gefunden. Wenn man die Kunstrichtung Beethovens als die des Geistes im Gegensatz gegen die frühere, namentlich auch Mozartsche, als die Kunst der Seele bezeichnet[61], so ist damit auf ein bedeutsames Moment hingewiesen. Allein soll dieser Unterschied als ein erschöpfender, als ein wesentlich qualitativer gelten, so wird der rechte Gesichtspunkt dadurch verrückt. Es ist kein Zweifel, daß Beethoven Saiten des menschlichen Gemüths zum Tönen gebracht hat, welche vor ihm niemand angeschlagen hatte, daß er Darstellungsmittel von einer Energie und Macht des ergreifendsten Ausdrucks anwendet, wie sie bis dahin unerhört waren, daß er, ein echter Sohn seiner Zeit, den Kampf der Leidenschaften, das Ringen und Streben nach individueller Freiheit gewaltiger und rückhaltloser ausspricht, als man es vor ihm vermochte; seine Kompositionen sind deshalb denen, die mit ihm gelebt haben, an ihm herangezogen sind, in ihrem spezifischen Ausdruck der künstlerischen Stimmung unmittelbar verständlich. Allein die menschliche Natur in ihren Grundzügen bleibt stets dieselbe, und die echten Impulse des künstlerischen Schaffens gehen aus den allgemeinen, dem Wesen nach unveränderlichen Momenten der Menschennatur hervor; nur das individuelle Gepräge drückt dem bildsamen Element der arbeitende Künstler auf, und wenn dieses unter gewissen Umständen nicht überall gleich verständlich ist, so folgt daraus noch nicht, daß nicht der Gehalt der echte sei. Mit dem Zugeständnis einer durch Formvollendung befriedigenden Schönheit und Grazie, welche auf den Anspruch eines tiefen Gehalts verzichten lasse[62], ist daher, wenn wir einem wahren Kunstwerk gegenüberstehen, so wenig gewonnen als mit der Ansicht, welche zufällige, ohne inneren Zusammenhang an einander gereihte Stimmungen an die Stelle einer konsequenten inneren

[61] Marx, Musik des neunzehnten Jahrh. S. 68 f. [Vgl. auch R. Wagner, Ges. Schr. I S. 140. 145.]

[62] Ad. Kullak, Das musikalisch Schöne S. 149.

Entwickelung setzen will[63]. Denn weder kann in einem wirklichen Kunstwerke Form und Gehalt absolut getrennt werden, oder gar eins das andere ersetzen, noch kann ein Kunstwerk ein Ganzes sein und als ein Ganzes wirken, wenn es nicht in seiner Totalität empfangen und gereift ist und diese Ganzheit und Einheit der künstlerischen Stimmung zum klaren Ausdruck bringt. Erinnert man sich, daß die Zeitgenossen Mozarts in eben den Kompositionen einen bis zur Übertreibung lebhaften und kräftigen Ausdruck der Empfindung, unverständliche Tiefe und Überspanntheit einer durch die schärfsten Kontraste frappirenden Charakteristik fanden, in welchen unsere Zeit edles Maßhalten, reine Harmonie, vollendete Schönheit oder wohl auch eine Abschwächung gehaltvoller Kraft zum anmuthigen Formenspiel erkennt, so ergiebt sich, daß in dem veränderten Standpunkt des Zuhörers liegt, was man in der Beschaffenheit des Kunstwerks zu finden glaubte. Wer sich von den zufälligen Gewöhnungen und Voraussetzungen einer bestimmten musikalischen Epoche frei macht und an das Kunstwerk mit dem in den allgemein gültigen Gesetzen der Kunst begründeten Maßstab herantritt, wer ferner die Individualität einer künstlerischen Natur als solche lebendig erfaßt, der wird sich auch hier im Genießen wie im Urtheilen nicht irren lassen.

35.

Mozart als Opernkomponist.

Der beispiellose Erfolg der Entführung, welche der Theaterkasse ungewöhnliche Einnahmen, dem Komponisten ungetheilten Beifall gebracht hatte, berechtigte Mozart zu der Erwartung, daß der Kaiser, welcher die deutsche Oper ins Leben gerufen hatte[1], ihm durch weitere Aufträge eine ehrenvolle Laufbahn

[63] Ambros, Gränzen der Musik und Poesie S. 64 f. 123. 141.

[1] Für die Geschichte der Oper in Wien sind mir außer einem mit Sachkenntnis geschriebenen Aufsatz (A. M. Z. XXIV S. 265 f.) vor allem die sorgfältigen und genauen Mittheilungen förderlich gewesen, welche ich der unermüdlichen Gefälligkeit meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner verdanke; beide liegen meinen Angaben, auch wo sie nicht ausdrücklich angeführt werden, zu Grunde. [Im einzelnen geben jetzt auch Pohl, Jos. Haydn (I. II.) und Wlassak, Chronik des K. K. Hofburgtheaters (Wien 1876) vielfache Belehrung.]

eröffnen werde. Auch trug man ihm noch eine Oper an, aber das Buch — „Welches iſt die beſte Nation?“ — war ſo elend, daß er ſeine Muſik nicht daran verſchwenden mochte. Umlauf komponirte ſie, aber ſie wurde ausgeziſcht, und Mozart ſchreibt ſeinem Vater (21. Dez. 1782), er wiſſe nicht, ob der Poet oder der Komponiſt den Preis des Elends davon trage.

Allein die deutſche Oper ging, als ſie den ſchönſten Aufſchwung zu nehmen ſchien, bereits ihrer Auflöſung entgegen. Stephanie d. j.[2] hatte es durch Intriguen dahin gebracht, daß die Leitung der Oper Müller entzogen und einem Ausſchuß übergeben wurde, in welchem er Streit und Parteiungen ſo geſchickt zu unterhalten wußte, daß man zuletzt zufrieden war, als er allein die Leitung übernahm. Die unausgeſetzten Verdrießlichkeiten, welche davon die Folge waren, die Zerwürfniſſe der Operiſten mit den Schauſpielern, verſtimmten ebenſowohl Kienmayer und Roſenberg, welche die Direktion führten, als den Kaiſer ſelbſt gegen die Oper. Auch konnten die wiederholten Verſuche mittelmäßiger Komponiſten — über die auch Mozart ſo entrüſtet war, daß er Luſt hatte eine kleine muſikaliſche Kritik mit Exempeln zu ſchreiben (S. 36) — den Kaiſer nicht befriedigen. Da nun die nächſte Umgebung, welche muſikaliſch auf ihn Einfluß übte, Salieri an der Spitze, der deutſchen Oper ebenfalls nicht geneigt war, ſo iſt es begreiflich, daß Joſeph ungeduldig und unzufrieden die deutſche Oper aufgab und, ſeinem eigenen Geſchmack folgend, daran dachte, wieder die italiäniſche Oper einzuführen.

Ein Zufall brachte dieſen Entſchluß zur Ausführung. Im Kärnthnerthortheater ſpielte eine franzöſiſche Geſellſchaft, welche im Schauſpiel wie in der Oper nicht Unbedeutendes leiſtete und vom Kaiſer begünſtigt wurde[3]. Im Sommer 1782 ließ er ſie nach Schönbrunn kommen; die Mitglieder erhielten im Schloß Wohnung und Verpflegung. Mit dieſer waren ſie nicht zufrieden, und einer der Schauſpieler hatte die Dreiſtigkeit, dem Kaiſer, als

[2] Müller (Abſchied S. 263 f.) nennt zwar Stephanie d. j. nicht, allein andere Nachrichten machen ſeine Andeutungen verſtändlich. Schröder ſchrieb an Dalberg (19. Jan. 1782): „Ich beſtehe darauf, daß der junge Stephanie von allen Geſchäften ausgeſchloſſen wird, und Niemand wagt es dem Kayſer vorzuſchlagen, daß er einen Mann abſchaffe, den er eingeſetzt, aber ſicher der völlige Ruin des Theaters ſeyn wird“.

[3] Meyer, L. Schröder I S. 358 f. A. M. Z. XXIV S. 265. Hier hörte Nicolai 1781 Glucks Orpheus aufführen (Reiſe IV S. 537 f.).

er in den Gartensaal kam in welchem sie speisten, ein Glas Wein mit der Bitte zu präsentiren, er möge doch prüfen, ob dieser angebliche Burgunder wohl gut genug für sie sei. Joseph trank und erwiederte, für sich finde er ihn gut genug, er zweifle aber nicht, daß sie in Frankreich besseren Wein finden würden[4]. Mit der Entlassung dieser Gesellschaft erhielt Graf Rosenberg den Auftrag, in Italien die besten Sänger und Sängerinnen für eine opera buffa zu engagiren, denn auf diese wollte man sich beschränken. Auch die deutsche Oper sollte mit dem Ende des Karnevals 1783 aufgelöst, die besten Mitglieder derselben aber mit der dann eintretenden italiänischen vereinigt werden[5].

Unter solchen Umständen war für die Aufführungen der deutschen Oper von keiner Seite mehr große Aufmerksamkeit zu erwarten; außer Wiederholungen früherer Stücke kamen im Jahre 1783 noch drei neue Opern auf die Bühne, welche alle keinen Erfolg hatten[6]. Mozart schrieb seinem Vater (5. Febr. 1783):

Gestern ist meine Oper zum 17. mal mit gewöhnlichem Beyfall und vollem Theater wieder aufgeführt worden. — Künftigen Freytag, als übermorgen, wird eine neue Oper gegeben, die Musique ein Galimathias von einem hiesigen jungen Menschen, Scolaren von Wagenseil, [Joh. Mederitsch], welcher heißt Gallus cantans in arbore sedens gigirigi facions. Vermuthlich wird sie nicht viel gefallen, aber doch besser als ihre Vorfahrin, eine alte Opera von Gaßmann (La notte critica, zu deutsch die unruhige Nacht), die mit Mühe 3 Repräsentationen ausgehalten. Denn vor dieser war die execrable Oper von Umlauf — — die konnte sich nicht auf die dritte Vorstellung hinaufarbeiten. — Es ist als wenn sie, da die teutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; und das thun selbst Teutsche — pfui Teufel! — Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange souteniren wird, und ich — ich halte es auch mit der teutschen — wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? — nicht singbarer, als die russische? — Nun — ich schreibe izt eine teutsche

[4] Kelly, Reminisc. I p. 194 f.

[5] A. M. Z. XXIV S. 269. Schröder schrieb an Dalberg (21. Okt. 1782): „Hier ist die deutsche Oper abgedankt, und die Komödie wird durch Reineke und Opitz verstärkt".

[6] Die neuen Opern waren:

10. Jan. Gaßmann, Die unruhige Nacht (la notte critica)	3 mal.
9. Febr. Gallus, Rose oder Pflicht und Liebe im Streit	2 mal.
23. Febr. J. Weigl, Die betrogne Argliſt	3 mal.

Oper für mich. Ich hab die Comödie vom Goldoni Il servitore di due padroni dazu gewählt — und der erste Act ist schon ganz übersetzt — der Uebersetzer ist Baron Binder! Es ist aber alles noch ein Geheimniß bis alles fertig ist. — Nun, was halten Sie davon? — glauben Sie nicht, daß ich meine Sache gut dabey werde machen können?

Daran wird der Vater schwerlich gezweifelt haben, wahrscheinlich aber sehr an der Ausführbarkeit, und an praktischen Erwägungen scheint auch die Verwirklichung des Plans gescheitert zu sein.

Zwei deutsche Arien, welche im Partiturentwurf vorhanden sind, gehören der Handschrift nach in diese Zeit; eine für Tenor, mit dem Namen Carl bezeichnet, „Müßt' ich auch durch tausend Drachen" (435 K., S. XXIV. 43), die andere für Baß, als Wahrmond bezeichnet, „Männer suchen stets zu naschen" (433 K., S. XXIV. 45)[7]. Eine dramatische Situation ist nicht erkennbar, daher nicht zu entscheiden, ob sie etwa für diese Oper bestimmt oder Einlegstücke waren.

Die Komposition einer deutschen Oper, welche ihm etwas später von Mannheim (vgl. I S. 736) angetragen wurde, kam ebenfalls nicht zu Stande. Klein (I S. 421) hatte ihm einen Operntext — ohne Zweifel Rudolf von Habsburg[8] — mit der Aufforderung zugesandt, denselben in Musik zu setzen, worauf Mozart (21. März 1785) antwortete[9]:

Ich habe sehr gefehlt, ich muß es bekennen, daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgetheilten Pacquets gemeldet habe; — daß ich in der Zwischenzeit 2 Briefe von Ihnen noch sollte erhalten haben — ist nicht deme also; ich würde auf den ersten sogleich aus dem Schlaf geweckt worden seyn, und Ihnen geantwortet haben, wie es izt thue. — Ich bekamm Ihre 2 Briefe letzten Posttage mit einander — ich habe schon selbst bekennt, daß ich hierein gefehlt habe, daß ich Ihnen nicht gleich geantwortet habe. — Was aber die Oper anbelanget, würde ich Ihnen damals eben so wenig darüber haben schreiben können, als izt. — Lieber Hr. gehr. Rath! — ich habe die Hände so voll zu thun,

[7] [Das Autograph trägt von fremder Hand die Jahreszahl 1783. R. B.]

[8] Am 20. Jan. 1781 legte Klein seine Oper „Kaiser Rudolf von Habsburg" der kurf. deutschen Gesellschaft in Mannheim vor; in einem kurzen Bericht (Rhein. Beitr. z. Gelehrs. 1781 I S. 383 f.) wird dieselbe außerordentlich gelobt. Später bearbeitete er denselben Gegenstand zu einem Trauerspiel gleichen Titels, welches 1787 erschien.

[9] Der Brief ist im Facsimile mitgetheilt von Gaßner (Zeitschr. f. Deutschlands Musikvereine II S. 161) und öfter gedruckt.

daß ich fast keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von so grosser Einsicht und Erfahrung wissen Sie selbst besser als ich, daß man so was mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Ueberlegung — nicht einmal — sondern vielmal überlesen muß. — Bisher hatte noch nicht Zeit es einmal ohne Unterbrechung zu lesen. — Alles was ich dermalen sagen kann, ist, daß — ich es noch nicht aus Händen geben möchte; — ich bitte Sie also mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. — Im Falle es mir Lust machen sollte es in Musik zu setzen, so wünschte doch vorher zu wissen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung bestimmt seye? — denn so ein Werk verdiente so wohl von Seiten der Poesie als Musik nicht umsonst gemacht zu seyn. — Ich hoffe mir über diesen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.

Welche Gründe schließlich die Komposition dieser Oper verhinderten, ist unbekannt. Sehr charakteristisch aber sind die Äußerungen Mozarts über den damaligen Zustand der deutschen Oper in Wien. Im Jahre 1784 war dieselbe ganz verstummt; nur gab Mad. Lange am 25. Jan. zu ihrem Benefiz die Entführung, welche Mozart nach der Anzeige (Wiener Ztg. 1784 Nr. 7) selbst dirigirte, und Adamberger am 15. Febr. Glucks Pilgrimme von Mekka zu seinem Vortheil; außerdem wurden Benda's Melodramen Ariadne und Medea, Hauptrollen der Jacquet, einigemal aufgeführt. Als aber im folgenden Jahre doch das Verlangen nach einer deutschen Oper wiederum laut wurde, beschloß man, das von dem Hofe mitübernommene Kärnthnerthortheater neu herzustellen und der deutschen Oper neben der italiänischen einzuräumen. Mit Beziehung hierauf fährt Mozart fort:

Nachrichten, die zukünftige teutsche Singbühne betreffend kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnerthor-Theater ausgenommen) sehr stille hergehet. — Sie soll mit anfangs October eröfnet werden. Ich meinestheils, verspreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen Singspiele. — Die Cavallieri, Adamberger, Teuber, lauter Teutsche, worauf Teutschland stolz seyn darf, müssen beym welschen Theater bleiben — müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! — und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, ja, auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die

heilige Theatercassen zu ökonomisch und zu wenig patriotisch zu denken um mit ihrem Geld Fremde kommen zu lassen, die sie hier am Orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat. — Denn die welsche Truppe braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrift: sie kann für sich alleine spielen. — Die Idee dermalen ist, sich bei der teutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth singen; — zum größten Unglück sind die Directeurs des Theaters sowohl als des Orchesters beybehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit und Unthätigkeit das meiste dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem teutschen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freyen Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dörfte ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verderben.

Die Aufführungen der neuen deutschen Oper, welche am 16. Okt. 1785 mit Monsigny's „Felix" eröffnet wurden, konnten sich mit denen der italiänischen Oper in keiner Weise messen. Mozart, dessen Entführung bis zum März 1788, wo die deutsche Oper wieder geschlossen wurde, beständig auf dem Repertoire derselben blieb, wurde als Komponist nicht wieder beschäftigt[10]. Nur einmal schien Joseph sich zu erinnern, daß Mozart der einzige sei, welchen er als deutschen Opernkomponisten Salieri als italiänischem gegenüberstellen könne.

[10] Die neuen deutschen Originalopern, welche zur Darstellung kamen, waren:
1785 Die Dorfhändel oder Bunt über Eck von Rupprecht.
Die Dorfdeputirten von Teyber.
1786 Die glücklichen Jäger von Umlauf.
Der Alchymist von Schuster.
Doktor und Apotheker von Dittersdorf.
Robert und Hannchen von Hanke.
Betrug durch Aberglaube von Dittersdorf.
Zemirens und Azors Ehestand (oder der Ring der Liebe von Umlauf.
1787 Die Liebe im Narrenhause von Dittersdorf.
Das wüthende Heer von Rupprecht.
Im Finstern ist nicht gut tappen von Schenk.
Die Illumination von Kürtzinger. [Außerdem noch die drei Pächter von Becker, Pohl, Haydn II S. 380.]

Bei seinem „Lustfest zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande“ am 7. Februar 1786 hatte der Kaiser eine dramatische Aufführung in der Orangerie zu Schönbrunn befohlen, bei welcher die ausgezeichnetsten Mitglieder des Schauspiels wie der deutschen und italiänischen Oper thätig sein sollten[11]. Stephanie d. j. bekam den Auftrag, das deutsche Gelegenheitsstück zu schreiben; es war Der Schauspieldirektor[12].

Als Personen treten auf:

Frank, ein Schauspieldirektor		Hr. Stephanie d. j.
Eiler, ein Banquier		„ Brockmann.
Buff, Schauspieler		„ Lange.
Herz, Schauspieler		„ Weidmann.
Mad. Pfeil, Schauspielerinnen		Mad. Sacco.
Mad. Krone, Schauspielerinnen		„ Adamberger.
Mad. Vogelsang, Schauspielerinnen		„ Stephanie.
Vogelsang, ein Sänger		Hr. Adamberger.
Mad. Herz, Sängerinnen		Mad. Lange.
Mad. Silberklang, Sängerinnen		Mlle. Cavalieri.

Frank hat die Erlaubnis erhalten, in Salzburg eine Bühne zu eröffnen, und befindet sich in großer Verlegenheit, eine Gesellschaft rasch zu engagiren; dies giebt Veranlassung, daß mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler, welche ihre Dienste anbieten, aus beliebten Stücken einzelne Scenen zur Probe darstellen, woran sich dann eine ähnliche Prüfung für die Oper anschließt. Das locker zusammengesetzte Stück sollte auch durch Anspielungen auf die damaligen Bühnenzustände ein Interesse erhalten; sie sind ziemlich derb und handgreiflich ausgefallen. Dagegen ist die kleine Oper von Casti Prima la musica e poi le parole wirklich witzig und unterhaltend und giebt dem Komponisten zu sehr wirksamen Musikstücken Veranlassung. Salieri, dessen Musik nach Mosel passend war ohne ausgezeichnet zu sein[13], befand sich hier sehr im Vortheil gegen Mozart, welcher den musikalischen Theil des deutschen Stücks auszuführen hatte.

Von dramatischem Interesse und individueller Charakteristik kann natürlich nicht die Rede sein; beide Sängerinnen singen

[11] Wien. Ztg. 1786 Nr. 11. L. Schneider, Cäcilia XXIV S. 148 f. R. Hirsch, Mozarts Schauspieldirektor. Leipz. 1859.

[12] Der Schauspieldirector. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Wien 1786. Nach Schneider abgedruckt in Stephanie's Singspielen. [Der Text befindet sich in der Wiener Hofbibliothek. Köchel, 486 Zus. Mozart bezeichnet sein Werk als „eine Comödie mit Musik“; dieser Titel ist auch für die neue Ausgabe gewählt (S. V. 16). Der Schauspieler Buff heißt im Autograph und im alten Textbuch Puf.]

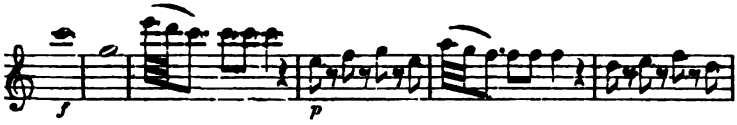
[13] Mosel, Salieri's Leben u. Werke S. 90.

ihre Arien als fertige, mitgebrachte Probestücke. Die Aufgabe war daher, beide in der Anlage so ähnlich zu machen, daß die Vergleichung der beiden Sängerinnen erleichtert wurde. Beide Arien haben gleiche Anlage, einen langsamen und einen bewegten Satz, auch der Grundton ist ähnlich, eine Mischung von sentimentaler Empfindung und ruhiger Heiterkeit, selbst die Bravourpassagen, die tüchtig in die Höhe gehen, sind ziemlich in gleichem Maße ausgetheilt[14]. Im einzelnen ist dann wieder alles bis auf die Instrumentation herab ganz verschieden, und der Kontrast der Stimmen und Gesangsweisen tritt aufs schärfste hervor. Lebendige Bewegung tritt aber erst ein, als die beiden Sängerinnen, weil der Direktor wegen der Wahl in Verlegenheit kommt, mit einander in Zank gerathen, indem jede von ihnen behauptet: „Ich bin die beste Sängerin". Da der Tenorist sich ins Mittel zu legen und die eifernden Damen zu begütigen sucht, so kommt hier ein komisches Terzett voll Leben und Laune zu Stande. Mozart hat es zuerst komponirt, offenbar weil es ihn interessirte, am 18. Jan. 1786, während das Ganze erst am 3. Febr. fertig wurde. Kann auch die Situation an sich ein höheres Interesse nicht in Anspruch nehmen, so liegt darin ein gewisser Reiz, daß die Elemente derselben musikalischer Natur sind und die Formen, welchen gewöhnlich nur eine künstlerische Bedeutung zukommt, hier auch eine materielle Grundlage haben. Die Imitationen, mit welchen die Sängerinnen einander auf den Fersen sind, die Steigerungen bis zu einer fabelhaften Tonhöhe, der Wechsel des raschen Parlando mit affektvollem Vortrag und kunstreichen Passagen — das alles wirkt nicht bloß als Mittel dramatischer Charakteristik, der Zuhörer hat zugleich das Vergnügen, den Wettstreit, wer denn nun die größte Sängerin sei, mit eigenen Ohren zu entscheiden. Der begütigende Tenor, der bald der einen bald der anderen Sopranstimme sich anschließt, dann wieder beiden gegenübertritt, trägt durch diesen Kontrast musikalisch und dramatisch wesentlich bei, der Zankscene eine gewisse Haltung zu geben. Überhaupt ist die Darstellung so lebendig, so heiter, so frei von aller Karikatur und so durchaus wohlklingend, daß man diesem

[14] [Die Ritornelle zu beiden Arien fehlen im Autograph, stehen aber in den Partiturabschriften und Klavierauszügen, und da sie durchaus Mozartsches Gepräge tragen, sind sie in die neue Ausgabe aufgenommen. Vgl. den Rev. Ber.]

Terzett mit Recht einen nicht geringen Werth beilegt. Der Schlußgesang ist ein Vaudeville. Jede Solostimme trägt eine Strophe des Liedes vor, die charakteristisch modificirt in das hübsche Hauptmotiv einlenkt, an welches sich ein chorartiger Refrain anschließt. Zum Schluß tritt noch eine Baßstimme hinzu: der Schauspieler Buff erklärt sich für den ersten Buffo; es war Lange, der selbst erzählt, daß er nur in der Noth einen Sänger abgeben könne (Selbstbiogr. S. 126), und sich hier scherzhaft selbst ironisirte.

Mozart hat zu dem Stück auch eine Ouverture geschrieben, in welcher er, nicht unmittelbar an den trivialen Text gebunden, sich freier bewegen konnte. Freilich durfte er ihr weder hohen Schwung geben noch tiefe edle Empfindung hineinlegen, aber er konnte den Charakter eines heitern, leicht bewegten Spiels frisch und lebendig ausdrücken. Sie besteht aus einem einzigen rasch verlaufenden Satz. Die ersten Takte



führen unmittelbar in die Stimmung ein und bilden in ihren kontrastirenden Elementen die Motive, welche nachher in der Bearbeitung durcheinander gewürfelt werden. Auch die beiden später eingeführten, mehr gehaltenen Melodien erhalten durch leichte imitatorische Behandlung den Reiz einer angeregten lebhaften Unterhaltung, wozu die Übergangsmotive einen pikanten Gegensatz bilden; kurz, das Ganze macht schon an sich den Eindruck eines Lustspiels, in welchem verschiedene Charaktere und Intriguen sich kreuzen, bis sich schließlich alles in Wohlgefallen auflöst.

Das ganze Festspiel wurde kurz nach dem Gartenfeste in Schönbrunn auch auf dem Kärnthnerthortheater (zuerst am 11. Febr.) aufgeführt[15], aber begreiflicherweise nur dreimal wiederholt. Später ist mehrmals der Versuch gemacht worden, Mozarts Musik auf der Bühne zu erhalten, und um dies zu erreichen, suchte man dem Stück mehr Handlung und mehr Musik zu geben.

Als Goethe im Jahre 1791 die Leitung des Hoftheaters in Weimar übernahm, wurden mit Hülfe des unermüdlichen Konzert-

[15] Wien. Ztg. 1786 Nr. 13 Anh.

meiſters Kranz und des immer thätigen Theaterdichters Vulpius einer Unzahl italiäniſcher und franzöſiſcher Opern deutſcher Text untergelegt[16]. Nun war Goethe in Rom im Sommer 1787 ganz beſonders durch ein Intermezzo L'impresario in angustie unterhalten worden[17], welches Cimarosa im Karneval des Jahrs vorher — zu gleicher Zeit mit Mozarts Schauſpieldirektor — für das Teatro nuovo in Neapel komponirt hatte[18]. Dieſes wurde ſogleich als komiſche Oper unter dem Titel Theatraliſche Abenteuer bearbeitet und in dieſelbe die ſämmtlichen Muſikſtücke aus Mozarts Schauſpieldirektor aufgenommen[19]. Sie wurde zuerſt in Weimar am 24. Oktober 1791 mit Beifall aufgeführt, ſpäter mit Abänderungen wiederholt[20], ging auf andere Bühnen über und hat ſich geraume Zeit erhalten.

In Wien wurde, nachdem die Operette 1797 wiederum dreimal aufgeführt war, im Jahre 1814 ein Verſuch mit einer erweiterten Bearbeitung von Stegmeyer gemacht, der ebenfalls ohne dauernden Erfolg blieb[21]. Neuerdings hat L. Schneider im Schauſpieldirektor oder Mozart und Schikaneder[22] einen unglücklichen Weg eingeſchlagen. Da er Mozarts Muſik von fremder Zuthat freihalten wollte, wählte er einige Lieder aus, welche von Taubert angemeſſen inſtrumentirt nicht übel zu den andern Stücken paſſen[23]. Aber um der Handlung mehr Intereſſe zu geben, kam er auf den unverantwortlichen Einfall, Mozart ſelbſt zum Helden der Oper zu machen, wie er unter Schikaneders Eingebung die Zauberflöte komponirt. Es iſt unglaublich, daß der Meiſter, deſſen Andenken durch die Wieder-

[16] Goethe, Tag- und Jahreshefte 1791 (Werke XXI S. 12). [Vierteljahrsſchr. für Litteraturgeſch. III S. 478 f.]

[17] Goethe, Ital. Reiſe (Werke XIX S. 360).

[18] A. M. Z. 1864 S. 465 f. 649 f.

[19] Der Text iſt gedruckt in Diezmanns Goethe-Schiller-Muſeum S. 15 f. Goethe hat daran wohl ſchwerlich mehr Antheil, als daß er die Lieder „An dem ſchönſten Frühlingsmorgen" und „Bei dem Glanz der Abendröthe" (Neues Verz. e. Goethe-Bibl. S. 37) eingelegt hat. Der Text der Mozartſchen Stücke iſt nur in Kleinigkeiten etwas nachgebeſſert, das Ganze ſehr unbedeutend und matt.

[20] Theaterbriefe von Goethe S. 32.

[21] Hirſch, Mozarts Schauſpieldir. S. 18 f.

[22] Gedruckt im deutſchen Bühnenalmanach 1861.

[23] Es ſind außer dem Bandlterzett (S. 58 f.) und der Arie „Männer ſuchen ſtets zu naſchen" (S. 248), noch die beiden Lieder An Chloe (S. 73) und Die betrogene Welt (S. 72) eingelegt.

belebung ſeiner Muſik geehrt werden ſoll, hier gegen alle Wahrheit als ein unbeſonnener verliebter Fant, unwürdig in ſeiner Abhängigkeit von Schikaneder wie in ſeinem Verhältnis zur Schwägerin Aloyſia Lange, vor dem Publikum lächerlich gemacht wird, das ſich an der Muſik erfreut und dabei ſolche Sottiſen geduldig erträgt. Im Jahre 1856 iſt die Operette in Paris bei den Bouffes Parisiens mit größtem Beifall gegeben worden; es war allem Anſcheine nach ebenfalls die Bearbeitung Schneiders, da ſich die beigefügten Stücke (Anm. 23) in der franzöſiſchen Partitur finden[24].

Mozart ſah ſeine Erwartung, daß die italiäniſche Oper beim Publikum keinen Beifall finden werde, vollſtändig getäuſcht. Joſeph hatte ſich von Salieri genauen Bericht über alle ausgezeichneten Künſtler erſtatten laſſen, welche dieſer in Italien gehört hatte (Moſel, Salieri S. 75), und gab demgemäß ſeinen Bevollmächtigten Aufträge zu Engagements; ja er richtete ſelbſt bei ſeiner italiäniſchen Reiſe hierauf ein beſonderes Augenmerk. So gelang es, das Perſonal für eine opera buffa zuſammen zu bringen, welche eine Reihe von Jahren hindurch bei manchem Wechſel im einzelnen, nach dem einſtimmigen Urtheil des Publikums und der Kenner, unübertroffen war[25]. Von den bereits in Wien vorhandenen Sängerinnen gingen außer der ſchon gealterten Bernasconi, der zu Ehren im Dezember 1783 Glucks Iphigenie in Tauris in italiäniſcher Sprache aufgeführt wurde[26], die Lange, Cavalieri, Teyber zu der italiäniſchen Oper über. Aus Italien kamen Nancy Storace, die Mandini, ſpäter Celeſtine Coltellini. Von den deutſchen Sängern hatte man freilich den ausgezeichnetſten, Fiſcher, welchen Mozart mit Recht unerſetzlich nennt, entlaſſen, allein in Franz

[24] [Vgl. Wilder, Mozart S. 225.]

[25] Reichardt (A. M. Z. XV S. 665 f. Schletterer, Reichardt I S. 324 f.): „So war die opera buffa dort damals (1783) wirklich weit beſſer zuſammengeſetzt und trieb ihre echten Kunſtſpäße weit ernſtlicher und ganzer als irgend eine Truppe der Art in Italien. Das Orcheſter, das damals mit Feuer und Discretion ſpielte, war auch vortrefflich". Vgl. muſik. Wochenbl. S. 66. Car. Pichler, Denkw. I S. 78.

[26] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 I S. 14. Nur ausnahmsweiſe wurde eine opera seria gegeben. Als der berühmte Kaſtrat Luigi Marcheſi (Cramer, Magaz. f. Muſ. I S. 559 f.) im Auguſt 1785 auf der Reiſe nach Petersburg in Wien war, veranlaßte ihn der Kaiſer in Sarti's Giulio Sabino aufzutreten, was ſechsmal bei überfülltem Hauſe geſchah (Müller, Abſchied S. 7 f.).

Benucci war ein Baßbuffo ersten Ranges gewonnen. Zwar verließ er noch im selben Jahre Wien, aber da der an seine Stelle getretene Marchesini bei weitem nicht so gefiel, wurde im folgenden Jahre Benucci wieder berufen[27]. Neben dem vortrefflichen Bariton Mandini standen Bussani, Puguetti und der Tenorist O'Kelly und von den Deutschen Adamberger, Saal, Ruprecht. Am 22. April 1783 wurde die italiänische Oper mit Salieri's neu bearbeiteter Oper La scuola dei gelosi eröffnet. Sie fand großen Beifall, wurde fünf und zwanzigmal wiederholt, der Erfolg war entschieden, wiewohl es in einem kühlen Bericht über die Eröffnung der italiänischen Oper heißt: „Die erste Sängerin singt vortrefflich, dagegen ist ihre Gestikulation unausstehlich. Der Buffo wird in Ansehung des natürlichen Spiels für den besten gehalten, den man hier sah. Die übrigen sind nicht der Rede werth"[28]. Wenn auch die nächste Oper von Cimarosa L'Italiana in Londra (5. Mai) nicht gleich günstig aufgenommen wurde, so erregte dagegen Sarti's Oper Fra due litiganti il terzo gode (25. Mai) einen ungeheuren Enthusiasmus[29]. Schröder schrieb am 26. Juli 1783: „die welsche Oper hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer"[30].

So lebhaft auch Mozart für die deutsche Oper thätig zu sein wünschte, so regten ihn doch die Leistungen und Erfolge der italiänischen Oper gewaltig an, seine übermächtige Neigung für das Theater drängte ihn trotz aller Schwierigkeiten auf das Gebiet, wo er für jetzt allein seine Kräfte geltend machen konnte. Er schreibt dem Vater (7. Mai 1783):

Nun hat die italiänische opera buffa allhier wieder angefangen und gefällt sehr, der Buffo ist besonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Bücheln durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden sein könnte — wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden, und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen; — und neu ist es halt doch immer besser. Wir haben hier einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten — dieser hat nunmehr mit der Correctur im Theater rasend zu thun, er muß per obligo ein ganz neues Büchel für den

[27] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. I S. 14. 19.
[28] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. I S. 313.
[29] Cramer, Mag. f. Mus. II S. 185.
[30] Meyer, L. Schröder I S. 345.

Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig[31] — dann hat er mir ein neues zu machen verſprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch ſein Wort halten kann — oder will! — Sie wiſſen wohl, die Herren Italiäner ſind ins Geſicht ſehr artig — genug, wir kennen ſie! Iſt er mit Salieri verſtanden, ſo bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar zu gern mich auch in einer welſchen Oper zeigen. Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böſe iſt, ſo könnte er mir ein neues Buch auf 7 Perſonen ſchreiben — basta, Sie werden am beſten wiſſen, ob das zu machen wäre. — Er könnte unterdeſſen ſeine Gedanken hinſchreiben und in Salzburg dann wollten wir ſie zuſammen ausarbeiten. Das Nothwendigſte aber dabey iſt, recht komiſch im Ganzen — und wenn es dann möglich wäre zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen — die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere ſeyn, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich ſeyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa ſeyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig iſt. Glauben Sie, daß mit dem Varesco was zu machen iſt, ſo bitte ich Sie bald mit ihm zu ſprechen. Sie müſſen ihm aber nichts von dem ſagen, daß ich im Juli ſelbſt kommen werde, ſonſt arbeitet er nicht; denn es wäre mir ſehr lieb, wenn ich noch in Wien etwas erhalten könnte.

Um Varesco geneigt zu machen, ließ er ihn noch wiſſen, daß er auf 400 bis 500 Gulden Honorar rechnen könne, weil der Poet in Wien den Ertrag der dritten Vorſtellung bekomme. Nach einiger Zeit fragte er wieder an (7. Juni 1783):

Wegen dem Varesco wiſſen Sie noch nichts? ich bitte Sie, vergeſſen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir ſo ſchön daran arbeiten, wenn wir unterdeſſen einen Plan haben.

Ehe Mozart nach Salzburg reiſte, erfuhr er noch im Juni, mit welchen Mitteln man zu verhindern ſuchte, daß nur ſeine für Adamberger und die Lange in Anfoſſi's Curioso indiscreto eingelegten Arien geſungen würden (S. 17 f.). Als er Ende Juli nach Salzburg kam, fand er Varesco zu dem Unternehmen bereit, das ſofort begonnen und noch in Salzburg gefördert wurde.

Im Nachlaſſe Mozarts findet ſich von Varesco's Hand geſchrieben der erſte vollſtändig ausgeführte Akt und die ausführliche proſaiſche Inhaltsangabe des zweiten und dritten Akts der Oper L'Oca del Cairo (die Gans aus Cairo)[32].

[31] Dies war die Oper Il ricco d'un giorno, welche am 6. Dez. 1784 mit geringem Beifall aufgeführt wurde (Moſel, Salieri S. 86).

[32] Das von Varesco gedichtete und geſchriebene Textbuch befindet ſich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Dasſelbe zerfällt in drei Theile: der erſte enthält

Das Personenverzeichnis ist folgendes:

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di *Lavina*, e creduto si vedovo di
Donna Pantea, sotto nome di *Sandra*, sua Moglie
Celidora loro unica figlia destinata sposa al Conte *Lionetto di Casa vuota*, Amante di
Biondello gentiluomo ricco di Ripasecca.
Calandrino Nipote di *Pantea*, Amico di *Biondello*, ed amante corrisposto di
Lavina Compagna di *Celidora*.
Chichibio Maestro di casa di *Don Pippo*, Amante di
Auretta, Cameriera di *Donna Pantea*.

Der Inhalt ist in der Kürze dieser:

Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein hochmüthiger und eitler Narr, hat seine Gemahlin Donna Pantea durch schlechte Behandlung gezwungen, sich von ihm zu entfernen; er hält sie für todt, sie lebt aber verborgen an einem Orte jenseits des Meers. Biondello, den er haßt, liebt seine Tochter Celidora, welche er mit dem Grafen Lionetto di Casavuota vermählen will; er selbst hat sich in deren Gesellschafterin Lavina verliebt und beabsichtigt sie zu heirathen, während Calandrino, der Freund Biondello's und Verwandte Pantea's mit ihr einverstanden ist. Beide Mädchen werden von ihm in einem befestigten Thurme, der mit Mauer und Graben umschlossen ist, sorgfältig gehütet. Im Gefühl seiner Sicherheit hat Don Pippo sich verleiten lassen, Biondello in einer Wette zu versprechen, wenn er binnen Jahresfrist in den Thurm zu seiner Tochter gelange, wollte er ihm dieselbe zur Gemahlin geben. Darauf hat Calandrino, der ein geschickter Mechanikus ist, eine künstliche Gans gemacht, groß genug, daß sich ein Mann im Innern verbergen und den Mechanismus in Bewegung setzen kann; diese ist zu Pantea geschafft, welche als Mohrin verkleidet dieselbe als ein Wunderwerk zur Schau stellen soll; Pippo hofft man zu veranlassen, sie den Mädchen zu zeigen, damit auf diese Weise Biondello in den Thurm gelange. Dafür bedingt Calandrino sich aus, daß ihm der Freund die Hand Lavina's verschaffe.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette; Don Pippo will Lavina heirathen und erwartet die Ankunft des Grafen Lionetto, sein Haus ist erfüllt mit den Vorbereitungen zum Fest: wie der Vorhang aufgeht, läßt die gesammte Dienerschaft, darunter das kokette Kammermädchen Auretta und ihr Liebhaber, der Haushofmeister Chichibio, während eines Chores sich frisiren. Calandrino kommt in großer Verlegenheit, Pantea ist nicht gekommen, ein heftiger

die Dichtung des ersten Aktes, der mittlere eine zweite durch Mozart veranlaßte Bearbeitung, der letzte die prosaische Inhaltsangabe der Oper. Das Ganze ist mitgetheilt von Gr. Waldersee, A. M. Z. 1882 S. 693 f., und im Anhange des Revisionsberichts zur neuen Ausgabe S. 125 f.]]

Sturm läßt fürchten, daß sie ganz ausbleiben werde, es muß auf ein Auskunftsmittel gedacht werden; sie beschließen, eine Brücke nach dem Thurme zu bauen, um so zu ihren Geliebten zu gelangen; Chichibio und Auretta sollen eine große Summe Geldes erhalten, wenn sie Don Pippo die Kleider wegnehmen und ihn verhindern auszugehen, was sie übernehmen. — Die Scene verwandelt sich. Der Bau der Brücke ist im Gange, Biondello und Calandrino leiten ihn; Celidora und Lavina unterhalten sich auf einer Terrasse vor dem vierten Stockwerk des Thurms, zu welcher sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben; zwischen ihnen und den Liebhabern entspinnt sich ein zärtliches Gespräch im Quartett. Chichibio und Auretta haben über dem Plaudern von ihrer Hochzeit nicht acht gegeben, sie melden nun, daß Don Pippo dennoch ausgegangen sei, gleich darauf kommt er selbst, erblickt die Zimmerleute, ruft die Wache herbei, die Arbeit muß aufhören, die Liebhaber sind geschlagen.

Im zweiten Akt landet Pantea mit der Gans bei starkem Unwetter; es ist Jahrmarkt, viel Volk versammelt, das die Gans, angeblich aus Cairo, und ihre natürlichen und verständigen Bewegungen anstaunt, darunter auch Auretta und Chichibio, der Don Pippo das Wunder berichtet. Dieser läßt Pantea kommen, welche versichert, die Gans habe nur aus Schrecken beim Sturm die Sprache verloren und werde sie wieder erhalten, wenn sie in einem einsamen Garten ein gewisses Kraut zu sich nehmen könne. Erfreut giebt Don Pippo Auftrag, Pantea mit der Gans in den Festungsgarten zu führen, damit auch die beiden Mädchen sich daran ergötzen. Das Finale stellt den Jahrmarkt in der Nähe des Thurms vor; die Mädchen sehen vom Fenster aus zu; auch Don Pippo und Biondello befinden sich unter dem Volke. Calandrino erscheint mit einem Trupp von Leuten, die unter sich Streit bekommen haben und verlangen, daß Don Pippo als Gerichtsherr über den Fall Recht sprechen soll; er benimmt sich aber hierbei so tölpelhaft, daß ein allgemeiner Aufruhr entsteht und er sich in seinen Palast flüchten muß.

Während Pantea Biondello in der Gans versteckt und sich dann in den Thurm begiebt, meldet Calandrino Don Pippo, daß Biondello aus Verzweiflung in einem Kahn allein auf die stürmische See gefahren sei, was Auretta weinend bestätigt. Höchst erfreut darüber begiebt sich Don Pippo in einem lächerlichen Hochzeitszuge nach dem Thurme, an dessen Fenster Celidora und Lavina mit der Gans stehen und Scherze machen zur heiteren Unterhaltung der versammelten Menge. Endlich erscheint in dem großen Saale des Thurms Don Pippo mit seiner Begleitung vor den beiden Mädchen und der Gans, seines Siegs gewiß, um die Vermählung zu feiern, sobald Graf Lionetto sich einstellen wird. Da bringt Chichibio einen groben Absagebrief desselben. Als Don Pippo darauf Lavina die Hand reichen will, tritt ihm Pantea in ihrer wahren Gestalt entgegen, die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor:

Don Pippo ist außer sich, wird von allen verlacht, schließlich verspricht er sich zu bessern — die drei Liebespaare werden glücklich.

Wenn bei dieser summarischen Inhaltsangabe auch manche einzelne komische und wirksame Züge unterdrückt sind, so sind noch mehr Albernheiten übergangen: der Totaleindruck einer abenteuerlichen und witzlosen Handlung wird durch die Behandlung des einzelnen nicht aufgehoben. In der ersten Freude, ein neues Libretto zu haben, machte Mozart sich gleich in Salzburg ans Komponiren und nahm auch nach seiner Rückkehr in Wien einzelne Scenen vor, die ihn ansprachen; aber bald kamen ihm gewichtige Bedenken, daß die Oper ohne bedeutende Veränderungen nicht auf die Bühne gebracht werden könne. Er schrieb nun dem Vater (6. Dez. 1783):

Es fehlen nur noch drei Arien so ist der erste Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musique müßte umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht, daß es sehr übel lassen wird, ja die Opera würklich fallen muß, wenn keine von den zwey Haupt-Frauenzimmer eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Rempart herumspazieren müssen. Einen Act durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten, das kann nicht seyn. Diese Reflexion machte ich erst in Linz, — und da ist kein ander Mittel, als man läßt im zweyten Act etwelche Scenen in der Festung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle giebt die Gans in die Festung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kömmt mit der Gans herein — Biondello schlüpft heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da läßt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer seyn wird, weil die Gans auch mitsänge. — Uebrigens muß ich Ihnen sagen, daß ich über die ganze Ganshistorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwey Männer von mehr Einsicht und Ueberlegung als ich sich nichts dagegen einfallen ließen, und das sind Sie und Varesco. Izt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen, daß er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkömmt, ist nun einerley. Ich dächte, man könnte viele komischere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello

in Menschengestalt bliebe. Zum Beyspiel könnte die Nachricht, daß sich Biondello aus Verzweiflung, daß es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen den Wellen übergeben habe, gleich am Anfange des zweiten Acts geschehen, er könnte sich dann als ein Türk, oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist Willens die Sklavin für seine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle, denn je komischer die welsche Opera ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meynung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu seyn — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen.

In der Nachschrift bittet er noch einmal, den Varesco recht zu bereden und zu pressiren. Bei näherer Überlegung aber fand er, daß er noch zu viel zugestanden habe, und schon nach wenigen Tagen schrieb er (10. Dez. 1783):

Thun Sie Ihr Möglichstes, daß mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im ersten Act, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gern erlauben, daß sie das ganze Finale oben singen.

Zu dieser Änderung war Varesco gleich bereit, sie war durch einen Scenenwechsel leicht zu bewerkstelligen — die Umarbeitung liegt dem ursprünglichen Text bei —, aber Weiteres erfahren wir nicht. Mozart mußte indessen in seinen Anforderungen weiter gehen. Er schreibt dem Vater (24. Dez. 1783):

Nun von der Opera als das Nothwendigste. — Hr. Abbate Varesco hat zu der Cavatina der Lavina extra geschrieben: à cui servirà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht seyn. Denn in der Cavatina der Celidora ist der Text sehr trost- und hoffnungslos, und in der Cavatina der Lavina ist er sehr trostreich und hoffnungsvoll. — Uebrigens ist das auch eine sehr ausgepeitschte und nimmer gewöhnliche Mode, daß ein Anderer dem Andern sein Liedchen nachlallt. — Höchstens kann es so bey einer Soubrette mit ihrem Amanten nemlich bei den ultime parti gelten. — Meine Meynung wäre daß die Scene mit einem schönen Duett anfinge, welches mit dem nämlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda sehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie sonst: — e quando s' ode il Campanello della Custode,

so wird Mademoiselle Lavina anstatt Celidora die Güte haben, sich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine schöne Bravour-Aria zu singen. — Auf diese Art dächte ich wäre es für den Compositeur, für die Sängerin und für die Zuschauer und Zuhörer besser, und die ganze Scene würde unfehlbar dadurch interessanter werden. — Ferners würde man schwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man sie von der ersten hat singen hören. — Nun weiß ich nicht wie Sie es beyde mit nachfolgender Ordnung meynen. — Zu Ende der neu eingeschaltenen Scene der zwey Frauenzimmer im ersten Act schreibt Hr. Abbate: — siegue la scena VIII che prima era la VII, e cosi cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieser Beschreibung muß ich ganz wider Verhoffen vermuthen, daß die Scene nach dem Quartett, allwo beide Donne eine nach der andern ihr Liedchen am Fenster herabsingen, bleiben solle. — Das kann unmöglich seyn. — Dadurch würde der Act nicht allein umsonst um nichts verlängert, sondern sehr abgeschmackt. — Es war mir immer sehr lächerlich zu lesen: — Celidora: Tu qui m' attendi, amica. Alla Custode farmi veder vogl' io; ci andrai tu puoi. Lavina: Si dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina singt ihre Aria. (Celidora kommt wieder und sagt): Eccomi, or vanne etc. und nun geht Lavina, und Celidora singt ihre Aria, — sie lösen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner ist es auch viel natürlicher, daß, da sie im Quartett alle einig sind, ihren abgeredeten Anschlag auszuführen, die Männer sich fort machen um die dazugehörigen Leute aufzusuchen und die zwei Frauenzimmer ruhig sich in ihre Clausur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, sind ein Paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz sicher, daß es niemals darauf angesehen war, daß die Scene bleiben soll, sondern daß es nur vergessen worden anzuzeigen, daß sie ausbleibt. — Auf ihren guten Einfall den Biondello in den Thurm zu bringen, bin ich sehr begierig; — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben. — Wegen einem kleinen Feuerwerk bin ich gar nicht in Sorgen; — es ist hier so eine gute Feuerordnung, daß man sich vor einem Theaterfeuerwerk gar nicht zu fürchten hat. — Dann wird ja hier Medea so oft gegeben, worin zuletzt die Hälfte des Palastes zusammenfällt, die übrige Hälfte in Feuer aufgeht.

Ob Varesco seine „Ganshistorie" nicht aufgeben mochte, ob er sich vor ferneren endlosen Zumuthungen fürchtete, oder was er sonst für Gründe hatte — wer kann das wissen? kurz, eine Radikalkur wurde mit dem Text nicht vorgenommen, und Mozart ließ, so leid es ihm thun mochte, die Oper liegen.

Außer einem Recitativ und der Skizze einer Tenorarie (Biondello) sind sechs Stücke des ersten Akts im Partiturentwurf

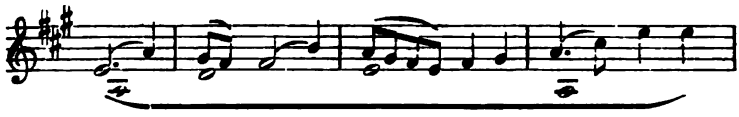
(422 K., S. XXIV. 37) erhalten[33], in dem wie gewöhnlich die Singstimmen mit dem Baß vollständig ausgeschrieben, die Ritornelle wie die Begleitung in einzelnen Instrumenten mehr oder weniger genau angedeutet sind. Vier Stücke gehören Auretta und Chichibio an; der Vergleich mit Figaro liegt nahe, und wenn auch Chichibio bei weitem kein Figaro ist, so kommt Auretta der Susanne doch schon um vieles näher. Die Situation ihrer Arie (2) ist nicht übel ausgedacht. Calandrino, der von Auretta gehört hat, daß Chichibio sehr eifersüchtig sei, umarmt sie zum Scherz und fragt: „Was würde Chichibio sagen, wenn er dies sähe?" Indem kommt dieser wirklich und Auretta, welche thut als ob sie ihn nicht bemerkt, singt nun

Se fosse qui nascoso
Quell' Argo mio geloso,
O, poverina me!
Pur sono innocente,
Se fosse presente,
Direbbe tra se:

Direbbe: »O maledetta,
Pettegola, fraschetta!
La fedeltà dov' è?«
»O qui non c'è pericolo,
Un caso si ridicolo
Goder si deve affè«.

Die musikalische Auffassung der Gegensätze, welche in diesem Text liegen, ist ungemein launig und graziös, und namentlich die Spitze, in die das Ganze ausläuft: O qui non c'è pericolo ist so reizend schalkhaft, wie nur etwas im Figaro. Die komische Arie des Chichibio (3) ist im echt italiänischen Buffostil gehalten, und auf ein geläufiges Parlando berechnet; nach den Andeutungen im Ritornell zu schließen, sollte sie ein eigenthümliches Kolorit auch durch die Instrumentation erhalten. Auch in dem kürzeren der beiden Duette zwischen Auretta und Chichibio (4) war dem Orchester, wie die einzelnen Notirungen erkennen lassen, eine hervortretende Rolle zugedacht. Bedeutender aber, und auch breiter angelegt ist das erste Duett (1), in welchem Auretta den eifersüchtigen Chichibio hergebrachtermaßen zu hänseln und dann wieder zu versöhnen weiß. Das Ganze ist in der abwechselndsten Laune bewegt und unterhaltend, aber in dem Motiv

[33] [Von einer Arie des Don Pippo (Nr. 5), die dem Recitativ folgt, ist nur der Anfang vorhanden, der nicht von Mozarts Hand geschrieben ist; da aber einige dynamische Zeichen autograph zu sein scheinen, ist das Bruchstück in die Ausgabe aufgenommen. In derselben sind auch die zu der Oper vorhandenen Skizzen mitgetheilt. Vgl. den Rev. Ber. v. Gr. Walbersee.]



das vom Orcheſter ausgeführt und von den Singſtimmen umſpielt wird, iſt Innigkeit und Grazie auf ſo eigenthümlich ſchöne Weiſe gemiſcht, wie es wohl nur Mozart gelungen iſt.

Dann ſind noch zwei größere Enſembles im Entwurf da. Das Quartett (6), in welchem die Liebenden ſich aus der Ferne unterhalten, tritt mehr aus dem Buffocharakter heraus, die zartere Empfindung waltet vor; obgleich ſie der Situation gemäß als eine gemeinſame dargeſtellt iſt, werden doch die beiden Liebespaare merklich unterſchieden und die Grundzüge ihrer Charakteriſtik ſind ſchon hier unverkennbar. Dagegen iſt das Finale (7) ganz und gar im lebhafteſten Buffoton gehalten. Anfangs ſind die Liebenden mit vollem Eifer beim Bau der Brücke und geben ſich den heiterſten Hoffnungen hin, dann tritt die Aufregung der geſpannten Erwartung ein, und als Don Pippo wirklich erſcheint, bricht ein allgemeiner Tumult aus. Es liegt in der Natur dieſer Situation, daß weder die reiche Abwechslung noch der Adel tieferer Empfindung, die wir in anderen Finales bewundern, hier zu Tage kommen, es iſt vielmehr zum Erſtaunen, daß in der lang andauernden Bewegung der friſche Zug und die wachſende Steigerung nicht aufhört. Dieſe iſt namentlich in dem letzten Preſto ganz außerordentlich; hier tritt auch — gegen die Gewohnheit der komiſchen Oper — der Chor ſelbſtändig und wirkungsvoll hinzu, der Vokaleffekt iſt wahrhaft grandios und dieſer Schlußſatz ſteht keinem der ſpäteren nach. Im Finale erhält man auch eine Probe des Stils, in welchem die Figur Don Pippo's gehalten werden ſollte. Schon das kleine Andante maestoso: Io sono offeso! La mia eccellenza, la prepotenza soffrir non de zeigt die Anlage zu einer großartigen Buffopartie, wie ſie in dieſer Art in keiner der anderen Opern vorkommt.

Von allen dieſen Sätzen haben wir freilich nur einen ſchwachen Schattenriß. Man verſuche ſich in entſprechenden Stücken aus Figaro und Don Giovanni das Orcheſter bis auf den Baß und Andeutungen einzelner Motive in wenigen Takten wegzudenken — wie viel ſchwächer, farbloſer wird das Bild, welches zurückbleibt. So kann man auch hier kaum annähernd eine Vorſtellung

gewinnen, welches Leben Mozart bei der vollständigen Ausführung diesen Skizzen durch seine Detailzüge und glänzendes Kolorit verliehen hätte. Die sichere Meisterhand verrathen sie, wie sich bei einem Werk dieser Zeit von selbst versteht, durchgängig und für das Studium gewähren sie allerdings gerade so wie sie sind ein eigenthümliches Interesse.

Wer kann sagen, ob es nicht Mozart, wenn er die Oper vollendet hätte, gelungen wäre, die großen Schwächen des Textes vergessen zu machen? Indessen scheint er das selbst nicht gehofft zu haben, da er sie liegen ließ, nachdem sie, mit solchem Eifer begonnen, schon so weit vorgerückt war. In neuerer Zeit ist versucht worden, die Oper wieder zum Leben zu erwecken. Victor Wilder hat die Handlung umgestaltet und zu einer zweiaktigen Oper L'Oie du Caire verarbeitet, und hierbei außer sämmtlichen Nummern des Mozartschen Bruchstücks, mit Einschluß der skizzirten Tenorarie, Ouverture und Einleitung zu Sposo deluso, das Terzett zu Villanella rapita (S. 24) und eine sonst unbekannte und nicht näher beglaubigte Ariette hinzugenommen; die Instrumentation wurde durch einen jungen Musiker Constantin ausgeführt. In dieser Gestalt wurde die Oper am 6. Juni 1867 auf dem Theater der Fantaisies parisiennes in Paris mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht[34]. Im Oktober 1867 folgte eine Aufführung am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin und am 15. April 1868 eine weitere im Theater in der Leopoldstadt zu Wien, letztere jedoch ohne besonderen Erfolg[35].

Seinen Plan gab Mozart jedoch keineswegs auf und da er zunächst auf ein neues Textbuch keine Aussicht hatte, wählte er unter den vielen Textbüchern, welche er sich verschafft hatte, eins aus, das er allenfalls auf die Bühne zu bringen hoffen konnte. Es war Lo Sposo deluso (der gefoppte Bräutigam), wahrscheinlich die im Winter 1787 in Padua mit Musik vom Cav. Pado aufgeführte Oper[36]. Daß es ein bereits benutzter Text war, geht auch daraus hervor, daß Mozart in der von einem des Italiänischen unkundigen Kopisten gemachten Abschrift die

[34] [Wilder, Mozart S. 203. Der Klavierauszug erschien bei Heugel u. C. in Paris; im Vorwort hat sich Wilder über sein Verfahren ausgesprochen.]

[35] [Vgl. (Hanslick) Neue fr. Presse 1868. Nr. 1309, 22. Apr. Wurzbach, Mozartbuch S. 39. 162 f.].

[36] Mus. Realztg. 1788 S. 85.

ursprünglichen Namen zum Theil geändert hat. Es ist für das Verständnis der von Mozart komponirten Stücke (430 K., S. XXIV. 38) nicht nöthig, den komplizirten Inhalt der ganzen Oper darzulegen; das ausführliche Verzeichnis der Personen, welchen Mozart die Namen der Sänger beigeschrieben hat, denen er die Rollen zudachte, wird zur Orientirung genügen[37]. Es treten also auf:

Primo Buffo caricato: *Bocconio* [Sempronio] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia.	Sigre. Benucci.
Prima Buffa: *Eugenia* [Emilia], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale.	Sgra. Fischer.
Primo mezzo carattere: *Don Asdrubale* [Annibale], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia.	Sigre. Mandini.
Seconda Buffa: *Bettina* [Laurina], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale.	Sgra. Cavalieri.
Secondo Buffo caricato: *Pulcherio* [Fernando], sprezzator delle donne ed amico di Bocconio.	Sgre. Bussani.
Secondo Buffo mezzo carattere: *Gervasio*, tutore di Eugenia, che poi inamorasi di Metilde.	Sgre. Pugnetti.
Terza Buffa: *Metilde*, virtuosa di canto e ballo anch' essa inamorato di Don Asdrubale e finta amica di Bettina.	Sgra. Teiber.

Die Zeit, in welcher Mozart sich mit diesem Text beschäftigte, ergiebt sich daraus, daß Nancy Storace als Signora Fischer aufgeführt ist. Sie ließ sich verleiten, in Wien einen englischen Violinvirtuosen, Dr. Fisher zu heirathen, der sie mißhandelte, worauf der Kaiser den gewaltthätigen Ehemann aus Wien entfernte. Dies war im Jahre 1784[38], und da Nancy Storace später nie den Namen ihres Mannes geführt hat, konnte sie Mozart wohl nur kurze Zeit nach ihrer Verheirathung so nennen.

Beim Beginn der Oper ist Bocconio, der die Ankunft seiner Braut erwartet, noch bei der Toilette, um sich glänzend heraus-

[37] [Der Inhalt der Oper ist von Gr. Waldersee im Rev. Ber. (S. 120 dargelegt, der Text nach dem in der Kgl. Bibl. zu Berlin befindlichen Textbuche Mozarts im Anh. II. ebendaselbst (S. 140 f.) vollständig mitgetheilt.]

[38] Kelly, Remin. I p. 231 f. Pohl, Mozart u. Haydn in London S. 169 f.

putzen zu lassen; sein Freund Pulcherio, der Weiberfeind, ist zugegen und macht sich über ihn lustig, nicht minder Don Asbrubale und Bettina, welche ihrem Oheim erklärt, daß sie, wenn er ihr nicht jetzt einen Mann zu verschaffen wisse, ihm und seiner Frau keine ruhige Stunde im Hause lassen werde. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, wird gemeldet, die Braut sei so eben angelangt; die Verwirrung steigert sich, da er noch nicht bereit ist sie zu empfangen, und alle um so lebhafter ihn umdrängen. Mozart hat dieses Quartett mit der Ouverture zu einem Satz verbunden, so daß diese unmittelbar in die erste Scene einleitet. Eine lustige Fanfare von Trompeten und Pauken allein fängt an, die vom ganzen Orchester brillant wiederholt wird — wir sind gleich mitten im Jubel einer festlichen Hochzeit, und so geht es in munterer Laune fort. Der Satz erinnert in seiner Anlage ohne bestimmte Reminiscenzen an die Ouverture zu Figaro, der er allerdings an Schwung und Feinheit nicht gleich kommt. Das geräuschvolle Treiben wird durch ein zartes Andante $^3/_8$ unterbrochen, in welchem Saiten- und Blasinstrumente mit einander abwechseln; dasselbe deutet leicht auf die zarteren Liebesempfindungen hin, welche im Drama doch auch zur Geltung kommen. Die Fanfare ertönt wieder, der Vorhang geht auf und indem das Allegro im wesentlichen wiederholt wird, dient der Instrumentalsatz nun als die Grundlage, auf welcher die Singstimmen sich frei bewegen. Die einzelnen Züge treten jetzt schärfer hervor und der Zuhörer erfreut sich des erhöhten Genusses, daß ihm das Ganze nicht blos reicher und glänzender bearbeitet, sondern wie in neuer Beleuchtung vorübergeführt wird. Das Ensemble ist von heiterer Laune beseelt, voll dramatischer Lebendigkeit und zeigt schon deutlich die eigenthümliche Kunst Mozarts, Orchester und Singstimmen als Glieder eines Ganzen sich völlig frei und selbständig bewegen zu lassen. Der Entwurf ist schon etwas über die erste Anlage hinaus bearbeitet, die Saiteninstrumente sind fast überall vollständig ausgeschrieben und die hauptsächlichsten Eintritte der Blasinstrumente wenigstens angezeigt. Danach kann man sich ein genügendes Bild von dem Satze machen, der in seiner Vollendung eine glänzende Einleitung zu der Oper abgegeben haben würde.

Zwei Arien sind nur in den gewöhnlichen Skizzen vorhanden, Singstimme und Baß vollständig mit einzelnen Andeutungen der

Violine. Bei der Sopranarie (2) geben aber die Umriſſe eine ſo charakteriſtiſche Zeichnung, daß ſie ſich, wenn man den Blick darauf richtet, wie von ſelbſt zu dem beſtimmten Eindruck einer vollen Inſtrumentation belebt. Der karikirte Stolz der Römerin Eugenia iſt gleich in den erſten Textworten hinreichend bezeichnet:

Nacqui all' aura trionfale
Del Romano Campidoglio,
E non trovo per le scale
Che mi venga ad incontrar?

Der Kontraſt zwiſchen feierlicher Grandezza und zungengeläufigem Ereifern iſt dadurch gegeben; die Hauptaufgabe iſt, beide Gegenſätze ſo gegeneinander abzuwägen, daß ſie als naturgemäße Äußerungen eines beſtimmten Charakters begreiflich werden. Die dazu erforderliche Mäßigung iſt bei der Darſtellung einer Frau um ſo mehr geboten, da ſie auch durch karikirende Behandlung nicht in einer Art häßlich werden darf, welche beim Manne zu ertragen iſt, ohne die komiſche Wirkung zu beeinträchtigen. Die Karikatur, welche charakteriſtiſche Züge eines Individuums auf Koſten der minder bezeichnenden einſeitig hervorhebt, iſt für muſikaliſche Darſtellung überhaupt ein bedenkliches Mittel. Die äußeren Züge, durch deren Übertreibung der Muſiker karikiren kann, ſind beſchränkt und leicht abgenutzt; den Ausdruck der Empfindung zu übertreiben, um dadurch eine komiſche Wirkung zu erzielen, iſt ſehr gefährlich, weil der Muſik meiſtens die Mittel fehlen, durch welche Poeſie und bildende Kunſt das in der Karikatur hervortretende Mißverhältnis nicht als ein verkehrtes und häßliches, ſondern als ein heiteres und komiſches erſcheinen laſſen. Mozart hat als Grundelement der muſikaliſchen Darſtellung die Empfindung eines echten Stolzes aufgefaßt, der nur durch zufällige Impulſe verleitet wird, ſich in einer verkehrten Richtung und Weiſe zu äußern, und dieſer vorübergehende Widerſpruch mit ſich ſelbſt bringt eine komiſche Wirkung hervor. Um dies muſikaliſch auszudrücken, läßt er die Arie an die überlieferten Formen der opera seria für den Ausdruck des Heroiſchen anklingen, welche theils mit der augenblicklichen Situation, theils mit dem für den Stolz nicht ſchicklichen Schelten in Widerſpruch treten. Umfang und Verwendung der Stimmmittel geben übrigens deutlich zu erkennen, daß Mozart die Storace im Auge hatte, für welche ſpäter die Suſanne geſchrieben iſt.

Bei der zweiten Arie (3) des Pulcherio läßt die skizzenhafte Überlieferung ungleich mehr zu wünschen übrig. Eugenia und Bocconio sind nach dem ersten Empfang ziemlich unfreundlich zusammengerathen, der dienstfertige Freund sucht zu versöhnen, er macht Bocconio auf Eugenia's Schönheit, diese auf Bocconio's Liebenswürdigkeit aufmerksam, und während er von einem zum andern geht und vermittelt, schildert er für sich das glänzende Elend, welches er aus dieser Ehe hervorgehen sieht. Die durch diese Situation gebotenen kontrastirenden Motive sind in der Arie in ein lebhaftes Wechselspiel gesetzt. Die Skizze giebt aber nur die allgemeine Anlage zu erkennen, ein sehr wesentlicher Theil der Ausführung fiel unverkennbar dem Orchester zu, von dessen feiner Detailmalerei sich keine auch nur annähernde Vorstellung fassen läßt.

Vollständig ausgearbeitet ist ein Terzett (4 vgl. S. 134 f.) zwischen Eugenia, Don Asdrubale und Bocconio, von dem nur zu bedauern ist, daß es nicht in eine der späteren Opern hat aufgenommen werden können, damit man es von der Bühne höre. Don Asdrubale kommt um Bocconio's Braut zu begrüßen, mit Erstaunen erkennen sich die Liebenden. Eugenia, welche Asdrubale im Krieg getödtet wähnte, fällt vor Überraschung halbohnmächtig auf einen Sessel, worauf Bocconio davoneilt, um Erfrischungen zu holen. Asdrubale, der auf dem Wege nach Rom ist, um sich dort mit Eugenia zu vermählen, überhäuft sie, die er für treulos hält, mit Vorwürfen und wirft sich verzweiflungsvoll in einen Sessel. Eugenia hat sich so eben erhoben, da kommt, ehe sie sich dem Asdrubale erklären kann, Bocconio wieder und findet nun zu seinem Staunen die Scene vollständig verändert. Mit diesem Moment beginnt das Terzett, welches die Verwirrung und Verlegenheit der drei Personen, die nicht wissen, wie sie mit den anderen daran sind, und in der äußersten Spannung doch an sich halten müssen, in der reizendsten Weise ausdrückt. Das Orchester führt auch hier selbständig den Faden fort, an den die Singstimmen sich anschließen, bald einzeln, abgebrochen, wie die Situation es verlangt, bald zusammen. Namentlich ist der scharf accentuirte Ausdruck des unwillkürlich hervorbrechenden Schmerzgefühls gegenüber der ängstlichen Zurückhaltung, die übrigens in dem Terzett vorherrscht, von vortrefflicher Wirkung. Meisterlich ist auch hier die Haltung des Ganzen,

die, obwohl sie der tief bewegten Gemüthsstimmung der Hauptpersonen gemäß ernsthaft ist, doch das Gebiet der komischen Oper nicht überschreitet. Dies ist nicht etwa durch die Beimischung eines komischen Elements in der Person Bocconio's erreicht, der sich vielmehr der Stimmung der beiden anderen annähert, sondern durch den Ton der Heiterkeit, von dem das Ganze bei voller Wahrheit im Ausdruck des einzelnen durchdrungen ist.

Auch diese Oper wurde nicht vollendet und mit einer dritten scheint es beim ersten Anlauf geblieben zu sein. Ein Männerterzett, welches in doppeltem Entwurf erhalten ist (S. 135 f.) und mit den Worten Del gran regno dell' Amazoni beginnt, bildete die erste Scene einer komischen Oper. Da nun eine Oper von Accoromboni Il regno delle Amazoni nach Fétis zuerst im Jahre 1782 in Parma, dann auch auf anderen Bühnen, z. B. 1784 in Florenz[39] mit Beifall aufgeführt worden ist, so kann man den Textworten nach wohl nicht zweifeln, daß unter den vielen „Bücheln", welche Mozart durchgesehen hatte, sich auch dieses befand, das ihn wenigstens zu einem Versuch veranlaßte, der sicher in dieselbe Zeit mit den beiden eben erwähnten fällt.

Schwerlich war es die Beschaffenheit der Textbücher allein, welche Mozart abhielt eine dieser Opern zu vollenden, sondern die Aussichtslosigkeit, sie zur Ausführung zu bringen. Die glänzende Aufnahme, welche die italiänischen Maestri, namentlich Sarti und Paesiello in Wien fanden, ließen den deutschen Meister nur um so mehr zurücktreten. Der außerordentliche Triumph, welchen Paesiello und Casti mit ihrem Re Teodoro feierten (S. 38), schreckte sogar Salieri zurück. Er hatte schon eine Oper Il ricco d'un giorno begonnen, legte sie aber zurück, weil er sich nicht traute, dem Re Teodoro damit die Spitze zu bieten. Er wußte immer die Verhältnisse geschickt zu benutzen. Als er im Jahre 1781 mit seinem Rauchfangkehrer durchgefallen war und Mozarts Entführung große Erwartungen rege machte, kam zur rechten Zeit ein Auftrag von München, für die dortige Bühne die Oper Semiramide zu schreiben, welche im Karneval aufgeführt wurde[40]. Jetzt zog er vor, von Gluck empfohlen und begünstigt, in Paris die Oper Les Danaides aufzuführen. Durch die glänzende Aufnahme, welche sie dort

[39] Cramer, Magaz. f. Mus. II S. 556.
[40] Mosel, Salieri S. 74.

gefunden hatte, mit neuem Ruhm gekrönt, kehrte er nach Wien zurück und vollendete nun die italiänische Oper, nachdem der erste Enthusiasmus für die Rivalin verrauscht war. Sie wurde am 6. Dezember 1784 gegeben, gefiel aber durchaus nicht[41]. Für Mozart zeigte auch das Jahr 1785 noch keine günstigen Aspecten — da erschien Hülfe von einer Seite, woher er sie nicht erwartete.

Lorenzo da Ponte (1749—1838)[42], gebürtig aus Ceneda, war, nachdem er aus dem Gebiet der Republik Venedig, wo er als Lehrer an mehreren Schulen durch freie Grundsätze und Lebensweise Anstoß gegeben hatte, verbannt worden war, nach einem kurzen Aufenthalt in Görz und Dresden durch den Dichter Mazzola an den ihm befreundeten Salieri warm empfohlen nach Wien gekommen, als dort die italiänische Oper eingerichtet wurde. Durch Salieri's Einfluß war ihm von Joseph II., der ihn dann fortwährend protegirte, die Stelle eines Theatraldichters übertragen worden; er hatte also alle Ursache, Salieri ergeben zu sein. Sein erster Versuch war eben die Oper Il ricco d'un giorno, die er selbst für keineswegs gelungen erklärte; Salieri schrieb den unglücklichen Erfolg derselben, der ihn Paesiello's glänzendem Auftreten gegenüber um so empfindlicher traf, einzig und allein dem Dichter zu und schwur, er wolle sich eher die Finger abhacken lassen, als wieder einen Vers von da Ponte in Musik setzen. Es konnte ihm nicht schwer werden auch für sich von Casti ein Libretto zu erlangen, La Grotta di Trofonio, und diese Oper, welche am 12. Oktober 1785 zuerst gegeben wurde, machte großes Glück[43]. Nun sah sich aber da Ponte in seiner Stellung bedroht, denn Casti war sein Nebenbuhler und erklärter Gegner. Als witziger und galanter Dichter längst in anerkanntem Ruf, mit den einflußreichsten Personen bekannt und namentlich vom Grafen Rosenberg seit langer Zeit aufs eifrigste begünstigt,

[41] Mosel, Salieri S. 79. Da Ponte, Mem. I, 2 p. 50 f.

[42] L. da Ponte's Memorie erschienen in New-York 1823 (4 Bdch.), zw. Aufl. 1829. 30 (3 Bdch.), in Übersetzung Stuttg. 1847; von Burckhardt, Gotha 1861. Vgl. A. M. Z. X S. 679 f. XLI S. 788 f. XLIV S. 769 f. [Auf den Theaterzetteln heißt er immer Abbate da Ponte, wie ihn auch Mozart nennt (S. 256); er war aber nicht Geistlicher. Auch der Name da Ponte war ein angenommener; nach seiner Angabe hieß so der Bischof von Ceneda, der sich seiner Bildung zuerst annahm. In Wien glaubte man, daß er jüdischer Abkunft und getauft sei, wovon er selbst nichts erzählt.]

[43] Schink, Dramaturg. Monate II S. 539 f.

konnte. Einen Zug der Art erzählt da Ponte. Der Regisseur Bussani (der Sänger, für welchen die Partie des Bartolo bestimmt war) meldete dem Grafen Rosenberg, daß im Figaro — im dritten Akt bei der Hochzeitsfeierlichkeit, während Susanna dem Grafen das Billet zusteckt — ein Ballet angebracht sei. Dieser ließ den Dichter kommen, erinnerte ihn, daß der Kaiser kein Ballet wolle, und riß ohne auf seine Einwendungen zu hören die Scene aus dem Textbuch heraus. Mozart war außer sich, wollte den Grafen zur Rede stellen, Bussani prügeln, sich an den Kaiser wenden, die Partitur zurücknehmen — es kostete Mühe ihn zu beruhigen. In der Generalprobe war der Kaiser zugegen. Dem Befehl Rosenbergs gemäß blieb das Ballet fort, Susanna und der Graf machten, während alles still war, ihre nun unbegreiflichen Gesten; erstaunt fragte der Kaiser, was denn das zu bedeuten habe, und befahl, als ihm da Ponte die nöthigen Aufklärungen gegeben hatte, sogleich für ein anständiges Ballet zu sorgen.

Diese Erzählung giebt, wenn auch da Ponte seine eigene Rolle etwas wichtiger gemacht hat, im ganzen gewiß ein richtiges Bild der Verhältnisse, unter denen Mozarts Figaro zur Aufführung kam. Kelly's Angabe, Mozart sei durch Spezialbefehl des Kaisers berufen worden eine Oper zu schreiben, und habe den Figaro gewählt, läßt sich allenfalls mit da Ponte's Darstellung in Einklang bringen. Mozart begann seine Arbeit im Herbst 1785, denn in einem Briefe des Vaters an die Tochter (11. Nov. 1785) heißt es:

Endlich [nach einem Stillschweigen von 6 Wochen] habe vom 2. Nov. einen Brief von Deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeilen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die Opera Le nozze di Figaro fertig machen muß. Er hat um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben alle seine Scolaren auf den Nachmittag verlegt. An der Musik zweifle ich nicht. Das wird ihm aber vieles Laufen und Disputiren kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie er es zu seiner Absicht zu haben wünscht: und er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird.

Dies stimmt nicht mit der heimlichen Vollendung der Oper, von der da Ponte erzählt, und ob die Oper wirklich in sechs

Wochen geschrieben sei, mag man auch bezweifeln. Daß Mozart sie in seinem Verzeichnis unter dem 29. April 1786 eingeschrieben hat, beweist nur, daß er sie damals unmittelbar vor der Aufführung (1. Mai) durch das Niederschreiben der Ouverture abschloß[49]. Indessen geht aus allem doch nur hervor, daß da Ponte dem brastischen Effekt zu Liebe etwas übertrieben haben wird. Was Mozart übrigens, während er am Figaro arbeitete, noch außerdem zu leisten im Stande war, zeigt sein thematisches Verzeichnis. In diesem ist nach dem 5. Juli 1785 eine Lücke bis zum 5. Nov. Es ist möglich, daß er während dieser Zeit mit der Oper beschäftigt war, aber gerade von da an, wo er mit Ernst daran ging, finden wir folgende Kompositionen verzeichnet:

5. Nov. Quartett } zur Villanella rapita (S. 19 f.).
21. Nov. Terzett }
12. Dez. Sonate für Klavier und Violine in Es dur (481 K.).
16. Dez. Klavierkonzert in Es dur (482 K.).
1786 10. Jan. Klavierrondo in D dur (485 K.).
18. Jan. Terzett aus dem Schauspieldirektor.
3. Febr. Schauspieldirektor (S. 219 f.).
3. März Klavierkonzert in A dur (488 K.).
10. März Duett und Arie für die Privataufführung des Idomeneo (S. 489. 490 K.).
24. März Klavierkonzert in C moll (491 K.).
29. April Le nozze di Figaro.

Dazu kamen die Fastenkonzerte (I S. 820), die ihn auch noch in Anspruch nahmen.

Bis zur Aufführung waren aber noch Schwierigkeiten zu überwinden, von denen da Ponte nichts meldet. Kelly theilt hierüber Folgendes mit:

Es waren drei Opern auf dem Tapet, eine von Righini (Il Demogorgone), eine von Salieri (La grotta di Trofonio) und eine von Mozart. Sie waren so ziemlich gleichzeitig zur Aufführung fertig und jeder Komponist nahm das Recht für sich in Anspruch, seine Oper zuerst aufzuführen, dadurch entstand große Uneinigkeit und es bildeten sich Parteien. Der Charakter der drei Männer war sehr verschieden. Mozart war auffahrend wie Schießpulver und schwur, die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie

[49] Über die Schicksale der Originalpartitur, welche seit 1864 N. Simrock in Bonn [jetzt Berlin] besitzt, ist Nachricht gegeben N. Ztschr. f. Mus. XXXVI S. 261, vgl. XXXV S. 65 f. 77 f. [Vgl. noch den Rev. Ber. S. 79. Mozart hat in der Partitur noch Änderungen vorgenommen, nachdem bereits Abschriften der Oper genommen waren. R. B. S. 81.]

nicht zuerst auf die Bühne käme; seine Ansprüche wurden von einer eifrigen Partei unterstützt. Im Gegentheil arbeitete Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln, um den Vorsprung zu gewinnen. Der dritte Kandidat war Hofkapellmeister, ein schlauer, gewandter Mann, der besaß was Bakon crooked wisdom [die Weisheit der krummen Wege] nennt, und seine Ansprüche wurden von drei der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Kabale anzettelten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Antheil. Ich allein stand auf Mozarts Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gefälligkeit. Endlich wurde der Streit geschlichtet durch den Befehl des Kaisers, Mozarts Oper sogleich zu probiren.

Hier ist zwar ein kleiner Irrthum untergelaufen, denn Salieri's Oper wurde schon am 12. Okt. 1785 gegeben; man sieht aber auch aus dieser Erzählung, daß schließlich der Kaiser durchgreifen mußte.

Zu der für Mozart thätigen Partei gehörte die vornehme Dilettantengesellschaft, welche im März die Aufführung des Idomeneo auf dem Auerspergschen Theater veranstaltete (I S. 821). Es genügt, daß seine Freunde Graf Hatzfeld (I S. 823) und Bridi (S. 54 f.) sich daran betheiligten, um zu wissen, daß man die Absicht hatte, Mozart als Komponisten italiänischer Opern dadurch einem einflußreichen Kreise zu empfehlen, und daß man das für nöthig hielt.

Der Vater hatte also wohl Recht, als er der Tochter schrieb (18. April):

Am 28. geht le nozze di Figaro zum erstenmal in die scena. Es wird viel seyn, wenn er reussirt, denn ich weiß, daß er erstaunlich starke Kabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Duschek sagte mir neulich[50], daß Dein Bruder so viele Kabalen wider sich habe, weil er wegen seines besondern Talents und Geschicklichkeit in so großem Ansehen stehe.

In der That berichtet Niemetschek (S. 37), man erzähle allgemein als wahr, was sich bei so vielen glaubwürdigen Zeugen nicht in Zweifel ziehen lasse, daß welsche Sänger aus Haß, Neid und niedriger Kabale bei der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben haben, die Oper zu stürzen, so

[50] Duschek war mit seiner Frau aus Prag nach einem kurzen Aufenthalt in Wien Anfangs April nach Salzburg gekommen, um dort eine Erbschaftsangelegenheit zu ordnen.

daß die Sänger durch eine ernste Warnung des Kaisers zu ihrer Pflicht gewiesen werden mußten, da Mozart voll Bestürzung nach dem ersten Akt in die Loge kam und ihn darauf aufmerksam machte. Indessen weiß Kelly hiervon nichts; er versichert vielmehr, die Oper sei damals so vorzüglich gegeben worden, daß, wie oft und wie gut er sie auch später habe darstellen sehen, doch jene ersten Wiener Aufführungen davon so unterschieden gewesen seien, wie das Licht von der Finsternis[51].

Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil, durch den Komponisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich, das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.

Ich erinnere mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaro's Arie Non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci; und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorsstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so außerordentliche Weise ausgedrückt wurde.

Die Besetzung bei der ersten Aufführung war nach Mozarts thematischem Verzeichnis — das Textbuch ist leider verschollen — folgende[52]:

Il conte Almaviva	Sgre. Mandini.
La contessa	Sgra. Laschi.
Susanna	Sgra. Storace.
Figaro	Sgre. Benucci.
Cherubino	Sgra. Bussani.

[51] Ulibicheffs Meinung, Mozart habe es zum Glück für die Musik mit mittelmäßigen Sängern zu thun gehabt (II p. 40), ist unbegründet. Vgl. A. M. Z. XXIV S. 270.

[52] Daß von den deutschen Sängerinnen keine verwendet wurde, weder die Lange, noch die Cavalieri oder die Teyber, auf welche Mozart doch beim Sposo deluso selbst gerechnet hatte (S. 266 f.), ist auffallend und war wohl in den Parteiungen bei der Oper begründet. Durch da Ponte (Rem. I, 2 p. 109. 110. 135 f.) erfährt man, daß die Cavalieri von Salieri, dessen Schülerin sie war (Mosel, Salieri S. 184), in sehr auffallender Weise begünstigt wurde.

Marcellina	Sgra. Mandini.
Basilio, Don Curzio	Sgre. Ochelly[53].
Bartolo, Antonio	Sgre. Bussani.
Barberina	Sgra. Nannina Gottlieb[54].

Die Aufnahme von Seiten des Publikums, als die Oper am 1. Mai 1786 zuerſt aufgeführt wurde, entſprach dieſer günſtigen Vorbedeutung[55]. „Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert", ſagt Kelly, „als Mozart mit ſeinen Nozze di Figaro". Das Haus war gedrängt voll, viele Stücke mußten wiederholt werden, ſo daß die Oper beinahe die doppelte Zeit ſpielte, am Schluß aber wurde das Publikum nicht müde zu klatſchen und Mozart herauszurufen. Und am 18. Mai konnte der Vater ſeiner Tochter ſchreiben: „Bei der zweyten Aufführung von der Opera Deines Bruders [3. Mai] ſind fünf Stück und bey der dritten Aufführung [8. Mai] ſieben Stück repetirt worden, worunter ein kleines Duetto dreimal hat müſſen geſungen werden".

Alſo gefallen hatte die Oper, nur zu ſehr gefallen für die Zufriedenheit mancher Leute, und wer dem Kaiſer den Rath gab, nach den erſten Aufführungen des Figaro das Dacapo-Rufen zu verbieten[56], der hat ſich ſelbſt wahrſcheinlich einen größeren Gefallen gethan, als Mozart und den Sängern. Kelly erzählt, daß Joſeph nach dem Erlaß dieſes Verbots in einer Probe zu Nancy Storace, Mandini und Benucci trat und ſagte, er glaube ihnen dadurch eine Wohlthat erwieſen zu haben, denn das beſtändige Wiederholen müſſe ja für ſie ermüdend und höchſt läſtig ſein.

[53] So ſchreibt Mozart den Namen; Kelly wurde, wie er ſelbſt erzählt (Rem. I p. 139) in Italien Okelly genannt.

[54] Sie ſang ſpäter die Pamina in der Zauberflöte.

[55] In der Wiener Zeitung (1786 Nr. 35) wurde nur die kurze Notiz gegeben: „Montag 1. Mai wurde im Nationaltheater zum erſtenmale aufgeführt ein neues italiäniſches Singſpiel in 4 Aufzügen, genannt Le nozze di Figaro, nach dem franzöſiſchen Luſtſpiel des Hrn. v. Beaumarchais bearbeitet von Hrn. Abb. da Ponte, Theatralpoeten; die Muſik dazu iſt von Hrn. Kapellmeiſter Mozart. La Sign. Laschi, welche ſeit kurzem hier wieder angekommen iſt, und la Sign. Bussani, eine neue Sängerin, erſchienen dabey das erſtemal als Gräfin und Page".

[56] [Der nächſten Ankündigung nach der 8. Aufführung (L'Italiana in Londra) war Folgendes beigefügt: „Es wird hiermit zu wiſſen gemacht, daß von nun an, um die für das Singſpiel beſtimmte Dauerzeit nicht zu überſchreiten, kein aus mehr als einer Singſtimme beſtehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbſt war das Verbot ſchon wieder vergeſſen. Pohl, Haydn II S. 125.]

Ja, habe die Storace erwiedert, es ist uns allerdings sehr lästig, und Benucci und Mandini haben durch eine Verbeugung ihre Zustimmung ausgedrückt; er aber habe dreist zum Kaiser gesagt: „Glauben Ew. Maj. ihnen das ja nicht, sie alle wünschen, daß man ihnen Dacapo rufe, ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern" — worauf der Kaiser lachte.

Ganz von der Bühne verdrängen konnte man die Oper allerdings nicht gleich, aber man konnte dafür sorgen, daß sie nicht zu oft, nicht zu rasch hinter einander gegeben wurde, damit sie sich in der Gunst des Publikums nicht zu fest setze. Figaro wurde im ersten Jahre neunmal gegeben, so viele Aufführungen hatte allein noch Martins beliebter Barbero di buon core erlebt; allein sie wurden sparsam vertheilt (1. 3. 8. 24. Mai, 4. Juli, 28. August, 22. Sept., 15. Nov., 18. Dez.). Am 17. Nov. errang Martins Cosa rara (nach starken Kabalen der Sänger, denen der Kaiser befehlen mußte zu singen[57]), einen unglaublichen Erfolg. Dadurch wurde Figaro in Schatten gestellt, beim Publikum, wie beim Kaiser, der nach der Aufführung des Figaro gegen Dittersdorf äußerte, daß Mozart in seinen Theaterstücken die Sänger mit seinem vollen Accompagnement übertäube[58]; die leichten gefälligen Melodien Martins sagten seinem Geschmack ungleich mehr zu. Während der Jahre 1787 und 1788 wurde Figaro in Wien gar nicht gegeben[59], erst am 29. August 1789 brachte man ihn auf die Bühne.

[57] da Ponte, Mem. I, 2 p. 90 f.

[58] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 237.

[59] Im Juni 1787 kündigte Balzer an (Wien. Ztg. 1787 Nr. 46 Anh.), der ungetheilte laute Beifall, mit welchem Mozarts Meisterstück Die Hochzeit des Figaro in Prag aufgenommen sei, veranlasse ihn, den von Kucharz gearbeiteten Klavierauszug zu veröffentlichen; auch bietet er Arrangements für Blasinstrumente, und eine Übersetzung desselben Werks in Quintette von Abbé Vogler (!) aus.

36.

Le Nozze di Figaro.

(K. 492. S. V. 17.)

Mozart hat das Luſtſpiel von Beaumarchais Le mariage de Figaro ou la folle journée nach eigener Entſchließung ſich zum Operntext bearbeiten laſſen[1]. Das Stück hatte durch den Namen und die politiſche Stellung des Verfaſſers ſowie durch die ungewöhnlichen Verhältniſſe, unter denen es in Paris zur Aufführung gebracht war, ein außerordentliches Intereſſe erregt. Beaumarchais hatte ſeine Komödie bereits gegen Ende des Jahres 1781 beim Théâtre français eingereicht, wo man ſie bereitwillig zur Aufführung annahm. Allein nachtheilige Gerüchte veranlaßten Ludwig XVI., ſich das Stück vorleſen zu laſſen, er fand es abſcheulich und erklärte, daß es nie geſpielt werden ſolle. Die Aufmerkſamkeit auf dasſelbe wurde nur um ſo größer, man drängte ſich dazu, es im Manuſkript vorleſen zu hören; eine Partei am Hofe intereſſirte ſich für die Aufführung, die Schauſpieler wünſchten ſie, das Publikum verlangte ſie immer dringender: ſie wurde ein Gegenſtand des öffentlichen Intereſſes. Beaumarchais verſtand es, alle Umſtände geſchickt zu ſeinem Vortheil zu benutzen: im Juni 1783 ſollte ſein Luſtſpiel bei Hofe aufgeführt werden, das Publikum war verſammelt, da kam unmittelbar vor dem Anfang ein neues Verbot des Königs. Jetzt murrte man laut über Tyrannei und Unterdrückung, das Stück erhielt ſchon vor der Aufführung eine politiſche Bedeutung. Endlich gelang es den König zu überreden, daß er eine Privataufführung bei einem Feſt geſtattete, welches Hr. v. Vaudreuil dem Grafen Artois im September 1783 gab, und Beaumarchais wußte die Sachen ſo zu wenden, daß auch die öffentliche Aufführung im April 1784 erfolgte[2]. Der ungeheure, raſch weit verbreitete Erfolg konnte Mozarts Aufmerkſamkeit wohl auf dasſelbe richten, um ſo mehr, als Paeſiello's Barbiere di Seviglia, welchem das frühere Luſtſpiel von Beaumarchais zu Grunde lag, großes Glück

[1] Dies beſtätigt auch Kelly (Remin. I p. 257).
[2] L. de Lomenie, Beaumarchais et son temps II p. 293 f.

gemacht hatte. Vergebens hatte Mozart unter der großen Menge italiäniſcher Operntexte nach einem brauchbaren geſucht, der Verſuch, durch Varesco einen neuen zu erhalten, war ebenfalls fehlgeſchlagen. In der nur auf einzelne draſtiſche Scenen und karikirte Figuren angelegten opera buffa waren die für Mozart weſentlichen Bedingungen dramatiſcher Wirkſamkeit, lebendige durch organiſche Entwickelung ſpannende Handlung und naturgemäße Charakterzeichnung der handelnden Perſonen überhaupt nicht vorhanden. Beides fand er bei Beaumarchais in ausgezeichneter Weiſe.

Bekanntlich iſt die Hochzeit des Figaro in gewiſſer Weiſe eine Fortſetzung des Barbiers von Sevilla. Großentheils treten dieſelben Perſonen in beiden auf[3], Verhältniſſe, welche die Handlung in der Hochzeit des Figaro bedingen, ſind auf die Vorausſetzungen des früheren Stücks gegründet, und für die Würdigung der Motivirung und Charakteriſtik iſt es mitunter wichtig, dieſen Zuſammenhang ſich gegenwärtig zu halten.

Graf Almaviva, nachdem er mit Figaro's Hülfe dem Doktor Bartolo ſeine reizende Mündel Roſine entführt hat, nimmt denſelben ebenſowohl als Marcelline, die Duenna Roſine's, in ſeine Dienſte, ſowie er auch den Muſikmeiſter Baſilio mit in ſein Schloß zieht. Es währt nicht lange, daß er ſeiner Gemahlin überdrüſſig nach anderweitiger Zerſtreuung ſich umſieht, und ſo fällt unter anderen ſein Auge auf Suſanne, die Kammerjungfer der Gräfin, Figaro's verlobte Braut, welche er durch Baſilio, der auch hier den Gelegenheitsmacher ſpielt, für ſich zu gewinnen ſucht. Mit dem zur Hochzeit beſtimmten Tage beginnt das Stück. Figaro, der von Suſanne erfährt, wie der Graf ihr nachſtellt, iſt ſogleich entſchloſſen, den Grafen zu überliſten, damit er ihrer Ehe kein Hindernis in den Weg legen könne. Denn dieſer ſucht, ſo lange er Suſanne's Gunſt nicht ſicher iſt, wenigſtens ihre Hochzeit zu verſchieben, und dazu bietet ihm Marcelline die Hand, welche verliebt in Figaro ihm Geld gegeben hat gegen ein ſchriftliches Verſprechen, ihr das Geld zurückzuzahlen oder ſie zu heirathen. Bei der drohenden Gefahr, Figaro an Suſanne zu verlieren, hat ſie Bartolo zu ihrem Beiſtande beſchieden und dieſer iſt um ſo lieber bereit ſie zu unterſtützen, als er ſich dadurch nicht allein an Figaro rächt, ſondern auch den Anſprüchen Marcelline's auf ſeine eigene Hand entgeht. Er hat nämlich mit ihr vor Jahren einen Sohn erzeugt, der als kleines Kind geraubt worden iſt. Während ſich dies Ungewitter über dem Haupt

[3] [Über die veränderte Charakteriſtik der männlichen Rollen in beiden Stücken vgl. Wilder, Mozart S. 214 f.]

der Liebenden zusammenzieht, wird Susanne von dem Pagen Cherubin, einem so eben zum Jüngling heranreifenden, schönen und ausgelassenen Knaben, in ihrem Zimmer aufgesucht. Der Graf hat ihn bei Fanchette, der Tochter seines Gärtners Antonio, gefunden, mit welcher er selbst zu liebeln sucht, und ihn aus dem Dienst geschickt; Susanne soll nun die Gräfin, seine Pathe, für die er leidenschaftlich schwärmt, um ihre Vermittelung bitten, daß er bleiben dürfe. Während sie darüber reden, kommt der Graf, vor dem Cherubin sich schnell hinter einem großen Lehnsessel verbirgt; er verspricht Susanne eine Mitgift, wenn sie ihm am Abend eine Zusammenkunft bewilligen wolle, sie aber weist ihn strenge zurück. Darüber kommt Basilio hinzu; indem der Graf sich vor diesem hinter demselben Lehnsessel versteckt, schlüpft Cherubin auf denselben und verbirgt sich unter einem darauf liegenden Kleide. Basilio wiederholt Susanne die Anträge des Grafen und da sie ihn zurückweist, macht er boshafte Anspielungen auf den Pagen, der nicht bloß bei Susanne in Gunst stehe, sondern auch der Gräfin unverschämt den Hof mache. Entrüstet tritt der Graf hervor, befiehlt, den Pagen sofort wegzujagen, erzählt, wie er ihn in seinem Versteck im Hause des Gärtners überrascht habe, und entdeckt dabei Cherubin auf dem Lehnsessel. Da dieser aber Zeuge dessen was so eben vorging geworden ist, verleiht er ihm, um ihn zu schonen und doch loszuwerden, eine Officiersstelle in seinem Regiment mit dem ausdrücklichen Befehl, sich sogleich nach Sevilla in die Garnison zu begeben. Indem kommt Figaro an der Spitze der festlich geschmückten Dorfbewohner herein. Der Graf hat bei seiner Vermählung das sogegenannte Herrenrecht aufgehoben; auf Figaro's Anstiften kommen seine dankbaren Unterthanen jetzt bei der ersten Hochzeit, welche seitdem gefeiert wird, ihn zu bitten, selbst in feierlicher Ceremonie der Braut den Brautkranz aufzusetzen. Er hofft, daß der Graf diesem Ansinnen sich nicht werde entziehen können; dieser verspricht es auch, verlangt aber einige Stunden Aufschub, um die Feierlichkeit glänzender zu machen.

Figaro versäumt indessen nicht, gegen den Grafen eine neue doppelte Intrigue anzuspinnen, bei welcher mitzuwirken auch die Gräfin, durch die ihr treu ergebene Susanne von allem in Kenntnis gesetzt, sich entschließt. Um ihre Stellung zu Figaro wie zu Susanne, und ihre Bereitwilligkeit, selbst durch eine gewagte Täuschung den Grafen zu seiner Pflicht zurückzuführen, richtig zu würdigen, darf man nicht vergessen, daß die Gräfin Almaviva die Rosine des Barbier von Sevilla ist. Sie liebt ihren Gemahl, sie hat das volle Gefühl ihrer Würde, allein die Verhältnisse, unter denen sie aufgewachsen, die Umstände, durch welche sie Gräfin Almaviva geworden ist, üben doch einen gewissen Einfluß auf sie aus. Figaro hat nun den Grafen, der auf die Jagd geritten ist, durch ein anonymes Billet, das ihm Basilio zusteckt, vor einem Nebenbuhler gewarnt, der mit der Gräfin ein Stelldichein verabredet habe; die Eifersucht,

hofft er, soll denselben von der Hochzeit ablenken. Auf der anderen Seite will er ihn dadurch sicher machen, daß Susanne ihm die erbetene Zusammenkunft im Garten verspricht; an ihrer Stelle soll dann Cherubin, der auf Figaro's Betrieb noch dageblieben ist, als Mädchen verkleidet sich einfinden. Der Page kommt um Toilette zu machen; betrübt zeigt er sein Officierspatent vor, das man wie sich dabei ergiebt zu besiegeln vergessen hat, und verräth seine schwärmerische Verehrung für die Gräfin, die auf einen Augenblick dadurch gerührt zu werden scheint, — plötzlich klopft der Graf, der in eifersüchtiger Regung gleich wieder umgekehrt ist. Cherubin flüchtet sich ins Nebenzimmer, das die Gräfin verschließt, und wirft dort, während der Graf seine verlegene Gemahlin mit Fragen bestürmt, einen Sessel um; die Gräfin erklärt hierauf, Susanne sei darin, verbietet aber, daß sie herauskomme oder auch nur antworte, und verweigert dem Grafen den Schlüssel. In der größten Erbitterung führt dieser, nachdem er sorgfältig alle Thüren verschlossen hat, die Gräfin mit sich fort, um eine Axt zu holen, mit der er die Thür einschlagen will. Susanne, die während dieser Scene im Alkoven versteckt war, befreit sofort Cherubin; weil sonst kein Entkommen möglich ist, springt dieser aus dem Fenster in den Garten und sie geht an seiner Stelle ins Kabinet. Als der Graf mit der Gräfin zurückkommt, entschlossen Gewalt anzuwenden, gesteht sie ihm, daß der Page im Nebenzimmer sei, was ihn in die äußerste Wuth versetzt: da tritt zu beider Erstaunen Susanne heraus. Die Gräfin faßt sich, und die Frauen erklären ihm nun, man habe ihn nur strafen wollen, Figaro habe als Einleitung für diese ganze Neckerei den Brief geschrieben; der Graf muß um Verzeihung bitten, die er mit Mühe erlangt. Als darauf Figaro mit der Meldung eintritt, alles sei zur Hochzeit bereit, verlangt der Graf erst Aufschluß über das Billet, Figaro läugnet darum zu wissen und wird, da ihm der Zusammenhang nicht klar ist, nur mit Mühe von den Frauen zum Geständniß gebracht. Kaum ist diese Gefahr beseitigt, da kommt der halbbetrunkene Gärtner mit der Klage, daß vor kurzem ein Mensch aus dem Fenster des Kabinets auf seine Blumen gesprungen sei; Figaro, der den Pagen gesprochen hat, bekennt, er sei dort bei Susanne gewesen und aus Furcht vor dem Toben des Grafen in den Garten gesprungen. Der Gärtner meint freilich, er habe eher Cherubin zu erkennen geglaubt, will ihm aber nun doch ein Papier, das er verloren habe, zurückgeben. Ab er der Graf, dessen Argwohn neu erregt ist, nimmt dies an sich und verlangt, daß Figaro es namhaft mache; die Gräfin erkennt das Patent des Pagen und soufflirt durch Susanne Figaro, der sich auch aus dieser Schlinge zieht. Allein nun erscheint Marcelline, unterstützt von Bartolo, und macht Figaro's Eheversprechen geltend; hocherfreut verspricht der Graf ihr sogleich die gerichtliche Untersuchung ihrer Ansprüche und weiß Basilio, der Marcelline für sich zur Ehe verlangt, auf eine Weise zu entfernen, daß er sich zugleich an demselben für das ihm zugesteckte Billet rächt.

Ehe die Gerichtssitzung beginnt, faßt die Gräfin den Plan, anstatt des verkleideten Cherubin selbst in Susanne's Kleidern dem Grafen das Rendezvous zu geben, und diese muß daher dem Grafen ihre Bereitwilligkeit, ihn im Garten zu erwarten, auf eine schlaue Weise anzeigen. In der dann vorgenommenen Verhandlung wird Figaro verurtheilt, Marcelline sogleich die schuldige Summe zurückzuzahlen; da er das nicht kann, sie zu heirathen. Der Graf scheint am Ziele seiner Wünsche, allein die Ausflucht Figaro's, daß er die Erlaubnis seiner Eltern haben müsse, die er aber selbst nicht kenne, führen zu der Entdeckung, daß er jener einst geraubte Sohn von Bartolo und Marcelline ist, die nun zugleich mit ihm ihre Hochzeit zu feiern beschließen. Susanne, welche mit dem von der Gräfin ihr geschenkten Geld kommt, um Figaro auszulösen, ist empört ihn in Marcelline's Armen zu sehen, bis sie durch die glückliche Lösung des Räthsels hoch erfreut wird.

Während der feierlichen Hochzeitsceremonie — bei welcher Cherubin, durch Fanchette verkleidet, unter den jungen Bauermädchen erscheint und erkannt wird — giebt Susanne dem Grafen ein von der Gräfin diktirtes Billet, in welchem sie den Ort des Stelldicheins bestimmt hat; es ist mit einer Nadel zugesteckt, welche er ihr zum Zeichen des Einverständnisses zurückschicken soll. Figaro sieht, daß er das Billet liest und sich an der Nadel sticht, ohne bemerkt zu haben, daß Susanne es ihm gegeben hat; als er nachher von Fanchette erfährt, daß sie vom Grafen den Auftrag hat, Susanne die Nadel zurückzubringen, erräth er leicht, was das zu bedeuten habe. Außer sich vor Eifersucht bestellt er seine Eltern und Freunde in die Nähe des verabredeten Ortes und begiebt sich selbst dorthin, um die Schuldigen zu überraschen und zu strafen.

Im Dunkel der Nacht kommen die Gräfin in Susanne's Kleidern und diese in denen der Gräfin, um ihre Männer auf die Probe zu stellen, denn Susanne ist bereits durch Marcelline unterrichtet und gewarnt. Kaum ist die Gräfin allein, so naht sich zu ihrem größten Schrecken Cherubin der vermeintlichen Susanne und sucht ihr einen Kuß aufzudrängen; diesen bekommt der Graf, der in dem Augenblick dazwischen tritt, die Ohrfeige aber, welche von diesem dem Pagen zugedacht war, nimmt Figaro, der sich lauschend genähert hat, in Empfang. Mit seiner Gemahlin allein sagt der Graf ihr die größten Schmeicheleien, beschenkt sie mit Geld und einem kostbaren Ring und will sich dann mit ihr entfernen, wird aber von ihr in der Dunkelheit verlassen und sucht sie vergebens. Mittlerweile kommt Susanne zu dem empörten Figaro, der sie aber, als sie einen Augenblick die Stimme zu verstellen vergißt, erkennt und sich sogleich den Scherz macht ihr vorzuschlagen, eine Untreue durch die andere zu rächen, worauf sie sich ihm mit Ohrfeigen zu erkennen giebt. Der Friede wird aber durch seine Erklärung leicht hergestellt, und da sich nun der Graf wieder nähert, um seine Susanne zu suchen, spielen sie die Liebesscene fort. Wüthend ruft er Leute mit Fackeln herbei, Figaro's

Freunde eilen herzu, mit ihnen auch die Gräfin, und zu seiner Beschämung erkennt nun der Graf, daß es seine Gemahlin war, welche Liebeserklärungen und Geschenke von ihm in Empfang genommen hat; erst die Verzeihung, welche sie ihm zusagt, macht aller Verwirrung ein Ende.

Dies ist der dürftige Abriß des unterhaltenden Intriguenspiels, in welchem unaufhörlich ein Knoten um den andern geschürzt wird, eine Verlegenheit aus der andern erwächst, um immer wieder eine neue Erfindung hervorzurufen, und welches durch eine Fülle wirksamer Motive und charakteristischer Detailzüge, durch den witzigen, pikanten Dialog voll Satire und Ironie eins der lebendigsten Charaktergemälde seiner Zeit ist[4]. Da Ponte hat aus demselben mit vielem Geschick seinen Operntext hergestellt, wobei ihm allerdings Mozart nicht wenig behülflich gewesen sein wird. Der Gang des Stücks ist fast ganz unverändert gelassen, die Abkürzungen, welche nothwendig waren, sind zweckmäßig vorgenommen[5]. So ist die bei Beaumarchais sehr ausgeführte Gerichtsscene auf das für die Handlung wesentliche Resultat beschränkt, andere Nebenmotive sind beseitigt, z. B. daß Basilio als Marcelline's Liebhaber auftritt. Nur selten ist die Deutlichkeit der verwickelten Handlung dabei etwas gefährdet worden, wie durch die Änderung, daß man von dem Sohne Bartolo's und Marcelline's vor der Wiedererkennung gar nichts erfährt. Aber mit dem besten Takt sind die Musikstücke an der richtigen Stelle so angebracht, daß die musikalische Darstellung Freiheit findet, sich ihrer Natur gemäß auszubreiten, ohne die Handlung aufzuhalten, was bei diesem Stücke etwas sagen will. Die ganze dramatische Anlage brachte es mit sich, daß dabei nicht allein für Arien, sondern fast noch mehr für große und kleine Ensemblesätze verschiedener Art neben den Finales zu sorgen war — zum großen Vortheil der musikalischen Gestaltung. Bei dem so bestimmt vorgezeichneten Gange der Handlung sind doch die nothwendigen Forderungen der Oper hinsichtlich der Stellung und Abwechslung der Musikstücke befriedigt; auch die poetische Fassung derselben

[4] Das Stück wurde in verschiedenen Übersetzungen sehr bald auf allen Bühnen Deutschlands heimisch. Neuerdings hat A. Lewald eine neue Übersetzung desselben gegeben (Beaumarchais, Stuttg. 1839).

[5] [Über das Verhältnis der Bearbeitung zum ursprünglichen Lustspiele vgl. Hanslick, die moderne Oper S. 38 f. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper I S. 115 f.]

ist gewandt und angemessen, oft überrascht es, wie geschickt und artig eine Andeutung bei Beaumarchais für die musikalische Auffassung ausgeführt ist. Für die Haltung des Dialogs war das französische Lustspiel von außerordentlichem Vortheil; wie sehr derselbe auch abgekürzt und modifizirt werden mußte, immer behielt er von dem Geist und Leben des Originals weit mehr zurück, als man in den Recitativen der opera buffa zu finden gewohnt war. In den deutschen Bearbeitungen ist das freilich meist wieder verwischt. Von wem die zuerst übliche Übersetzung, nach der sie z. B. in Berlin 1790 aufgeführt wurde[6], herrührt, weiß ich nicht; im Jahre 1791 bearbeitete Knigge die Oper für Schröder in Hamburg[7]; 1792 gab man sie in Wien nach einer Übersetzung von Gieseke; 1794 erschien die Bearbeitung von Vulpius. Die für die neue Ausgabe angefertigte Übersetzung von Carl Niese sucht da Ponte's Versen und dem was Mozart daraus gemacht hat mehr wie die früheren gerecht zu werden[8].

Wie weit Le Nozze di Figaro durch Charakteristik der Personen, durch rasche spannende Handlung und lebendigen Dialog auch den besten Textbüchern der opera buffa überlegen war, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man die bedeutendsten Opern, z. B. Casti's Re Teodoro oder Grotta di Trofonio damit vergleicht. Ja diese Oper war in den wesentlichen Punkten über die Grenzen der eigentlichen opera buffa hinausgegangen und brachte ganz neue Elemente der dramatischen Gestaltung zur Geltung.

Zwar ein Element ließ die Oper gänzlich fallen, welches die außerordentliche Wirkung des Lustspiels von Beaumarchais vielleicht vor allen begründet hatte, das politische. Nicht allein der Dialog enthält durch die Schlaglichter seiner Satire und

[6] Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin S. 59.

[7] Aus einer alten Kiste S. 177. Meyer, L. Schröder II S. 55.

[8] Im Jahre 1793 hatte man in Paris den unglücklichen Einfall, Mozarts Musik mit dem vollständigen Dialog von Beaumarchais zur Aufführung zu bringen (Castil-Blaze, L'Acad. imp. de mus. II p. 19); Beaumarchais war mit dieser Einrichtung nicht unzufrieden, wohl aber mit der Darstellung (Lomenin, Beaumarchais II p. 585 f.). In einem Bericht über die Aufführung (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77) heißt es: „Die Musik hat uns schön, reich an Harmonie und mit vieler Kunst gearbeitet geschienen. Die Melodie ist angenehm, ohne eben pikant zu sein. Einige Ensemblestücke darinnen sind von der höchsten Schönheit". [Die jetzt auf den französischen Theatern benutzte Übersetzung der Oper ist von Barbier und Carré; in derselben fehlen 5 Stücke des Originals. Wilder, Mozart S. 223.]

derben Spottes, welche er nach allen Seiten hin auf Mißbräuche des politischen und sozialen Lebens wirft, seinen eigentlichen Charakter; die ganze Tendenz geht dahin, den vornehmen Herrn zu schildern, der, selbst ohne Ehre und Treue, beide von anderen fordert, seinen Lüsten ohne Bedenken alles erlaubt hält, und dadurch die ihm Untergebenen, deren sittliche Rechte er kränkt, herausfordert, ihre geistige Überlegenheit gegen ihn zu kehren, so daß er am Ende überwunden und beschämt dasteht. Diese Auffassung der vornehmen Welt und ihrer Stellung gegen den Bürgerstand ist mit einer Energie und Malice ausgesprochen, sie fand in der damals herrschenden Stimmung und Anschauungsweise einen solchen Wiederhall, daß die Aufführung des Stückes gegen den ausgesprochenen Willen des Königs als die praktische Bethätigung der dasselbe durchdringenden Grundsätze erschien und Napoleon mit Recht vom Figaro sagen konnte: c'était la révolution déjà en action[9]. Von allem diesem ist in der Oper jede Spur verwischt, wie man am deutlichsten erkennt, wenn man den berühmten Frondeur-Monolog des Figaro im fünften Akt mit der Eifersuchtsarie der Oper vergleicht. Dafür war die Rücksicht auf Kaiser Josephs Bedenken wohl weniger maßgebend als die richtige Einsicht, daß politische Elemente dem Wesen der Musik völlig widerstreiten.

Nach dem Wegfall der politischen Satire tritt es um so bedenklicher hervor, daß der eigentliche Mittelpunkt der Handlung eine Unsittlichkeit ist, die zwar nicht gerechtfertigt oder beschönigt, aber auch keineswegs mit Ernst gestraft, sondern nur mit einer gewissen Frivolität beseitigt wird. Zwar wird dem vornehmen Wüstling aufrichtige und treue Neigung, redliches Pflichtgefühl und ehrenhaftes Benehmen entgegengestellt, allein diese sittlichen Eigenschaften erweisen sich nicht als solche wirksam; die eigentlichen Hebel der Handlung sind Schlauheit und Intrigue, wenn sie auch als eine Art von Nothwehr zur Anwendung kommen. Dadurch tritt das Ganze in ein sehr zweifelhaftes Licht, die ganze Atmosphäre des Grafen Almaviva ist keine reine, und von der Korruption aller Verhältnisse, welche eine solche Erscheinung allein möglich machte, werden sämmtliche Träger der Handlung mehr oder weniger berührt, wodurch dann namentlich auch die geistreiche,

[9] Sainte-Beuve, Causeries du lundi VI p. 188.

aber mit Zweideutigkeiten ſtark gewürzte Haltung des Dialogs bedingt wurde. Beaumarchais konnte mit Grund zu ſeiner Rechtfertigung ſagen, daß er ein Sittengemälde ſeiner Zeit habe aufſtellen wollen, als deſſen weſentliche Eigenſchaft er Wahrheit im Ganzen und in den Einzelheiten in Anſpruch nehmen müſſe, damit es ſittlich wirken könne; eine ſpätere Zeit erkennt unſchwer, wie ſehr der Verfaſſer ſelbſt unter dem Einfluß der Zeit ſtand, welche er ſchildert, um ſie anzugreifen und zu beſſern. Allein dies kommt der Oper nicht zu gut; ſie kann ſich nicht die Aufgabe ſtellen ein im Detail ausgeführtes Sittengemälde ihrer Zeit darzuſtellen, um dadurch unmittelbar ſei es politiſchen ſei es moraliſchen Einfluß auszuüben; was von dieſem Geſichtspunkt aus anderswo gerechtfertigt erſcheint, iſt es hier nicht. Mag daher der Dialog in vieler Hinſicht gereinigt ſein, die Handlung in ihrer Motivirung, die Hauptſituationen, die ganze Anſchauungsweiſe mußten nur um ſo entſchiedener den Eindruck der Frivolität machen. Wie konnte Mozart dieſen Gegenſtand für ſeine Oper wählen, das Publikum ihn beifällig aufnehmen?

Vor allen Dingen muß man im Auge behalten, daß ſowohl die faktiſche Grundlage als die Anſchauungsweiſe, wie ſie auch in der Oper noch hervortreten, für jene Zeit volle reale Wahrheit hatten, daß man ſich damals in ſolchen Verhältniſſen zu Hauſe fühlte, und eben das auf der Bühne dargeſtellt und ausgeſprochen fand, was man in dieſer Weiſe ſelbſt erlebte und erfuhr. Was eine ſpätere Zeit befremdet und zurückſtößt, iſt der Widerſpruch der Darſtellung mit den eigenen Erfahrungen und Anſchauungen, welche das Unſittliche als ſolches um ſo nackter hervortreten läßt; in dieſer Form, mit dieſen Anſprüchen darf es ſich heutzutage nicht geltend machen, deshalb will man es auch auf dieſe Weiſe nicht dargeſtellt ſehen. Ein Blick auf die Unterhaltungslitteratur, auch auf die Opern der ſpäteren Zeit bis auf die Gegenwart herab lehrt deutlich, daß die Darſtellung des Unſittlichen darin ſtets eine weſentliche Rolle ſpielt, aber unter Formen, welche der Anſchauungs- und Handlungsweiſe der Zeit entſprechen, und ferner, daß das Bedürfnis, die ſittlichen Gebrechen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung dargeſtellt zu ſehen, ein Symptom der ſittlichen Krankheit einer jeden Zeit iſt. Deshalb darf man nicht erſtaunen, daß man ein Bild jener ſittlichen Korruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände

durchdrang, zu einer Zeit, wo alle sozialen und politischen Verhältnisse in nothwendiger Folge davon sich bereits in voller Auflösung befanden, mit einem gewissen gierigen Genuß betrachtete. Eben darin lag ein besonderer Reiz, daß man die volle Wahrheit des Dargestellten unwillkürlich empfand und doch vermöge der künstlerischen Darstellungsweise dasselbe als ein Fremdes anschaute, über welches man sich gestellt glaubte; dies um so mehr, als die Verlegung in ein fremdes Land, der leichte, mit großer Geschicklichkeit behandelte Lokalton über die allzunackte Wirklichkeit einen feinen Schleier legte, der das Interesse erhöhte, ohne das Verständnis zu erschweren.

Dazu kommt, daß jene Zeit, die den Figaro hervorbrachte und an ihm Gefallen fand, überhaupt in Litteratur und Kunst wie im Leben in Beziehung auf sinnlichen Genuß und die damit zusammenhängenden sittlichen Verhältnisse ungleich leichter urtheilte als eine spätere, durch schwere Erfahrungen und Kämpfe aller Art ernster gewordene Generation. Es kann hier unerörtert bleiben, wie weit dabei mehr Sitte und Anstand, welche mit den Zeiten wandelbar sind, als die Sittlichkeit wirklich in Frage kommen; jene Erscheinung ist unläugbar und tritt in der Unterhaltungslitteratur wie in zahlreichen Zügen der Denk- und Lebensweise jener Zeit deutlich, oft für uns überraschend genug hervor. Caroline Pichler berichtet in Bezug auf eben diese Zeit[10]:

In Wien herrschte damals ein fröhlicher, für jedes Schöne empfänglicher, für jeden Genuß offener Sinn. Der Geist durfte sich frei bewegen, es durfte geschrieben, gedruckt werden was nur nicht im strengsten Sinne des Wortes wider Religion und Staat war. Auf gute Sitten ward nicht so sehr gesehen. Ziemlich freie Theaterstücke und Romane waren erlaubt und cursirten in der großen Welt. Kotzebue machte ungeheures Aufsehen. — Seine Stücke, sowie Gemmingens deutscher Hausvater, der Ring von Schröder, viele andere, die im Strom der Vergessenheit versunken sind, und eine Menge Romane und Erzählungen (ich weise vor anderen auf Meißners Skizzen hin) waren auf lauter unanständige Verhältnisse gegründet. Ohne Arg und Anstoß sah, bewunderte, las sie die Welt und jedes junge Mädchen. Ich hatte alles dieß mehr als einmal gelesen oder gesehen, der Oberon war mir wohl bekannt, sowie Meißners Alcibiades. Keine Mutter trug ein Bedenken ihre Tochter mit solchen Werken bekannt zu machen, und vor unsern Augen wandelten der lebenden Beispiele genug herum, deren regellose Aufführung zu bekannt

[10] Carol. Pichler, Denkw. I S. 103 f.

war, als daß irgend eine Mutter ihre Töchter in Unwissenheit darüber hätte erhalten können.

Es genügt, auf die Lektüre der Wielandschen Schriften hinzuweisen. Was kann von unseren Sitten mehr abstechen, als wenn ein junges Mädchen ihrem Bräutigam schreibt:

Ich wünsche Ihnen bald den neuen Amadis in die Hände, das lustigste, launigste Buch. Wie wird Ihnen Olinde darin gefallen? Herr Amadis ist ein wenig zu butterartig, er schmelzt bei jedem Sonnenblick.

Und dieses junge Mädchen ist Caroline Flachsland, und der Bräutigam ist Herder[11].

Daß Mozart auch in dieser Hinsicht ein Kind seiner Zeit war, daß er sich auf dem Strom des leichten Lebens in Wien mit Behagen gleiten ließ, daß er in lustiger Laune es mit derben und freien Scherzen nicht genau nahm, ist hinreichend bekannt. Es kann daher nicht verwundern, wenn das frivole Element in Beaumarchais' Lustspiel ihn nicht abschreckte; ebensowenig darf man voraussetzen, daß gerade dies ihn angezogen habe, er nahm es wie die meisten als eine damals häufig angewendete Würze mit hin. Die Hauptsache war ihm ohne Zweifel die lebendig sich entwickelnde, in jedem Moment spannende Handlung und die treffende, scharfe Charakteristik der Personen, Vorzüge, welche der gewöhnlichen opera buffa vollständig abgingen. Ein wirkliches Interesse erregte dieselbe weder für die Handlung noch für die handelnden Personen; sie war nur auf einzelne lächerliche oder auch musikalisch wirksame Situationen gerichtet, welche man in einen leidlichen Zusammenhang zu bringen sich begnügte, und deren Träger fast durchaus Karikaturen waren. Wahrscheinlichkeit nach der Analogie des wirklichen Lebens ist daher fast nie zu finden und selten genug tritt eine phantastisch-poetische Laune an ihre Stelle; wo man es versucht hat, diesen karikaturhaften Gestalten und Situationen mehr ernsthafte einzureihen, wird der Abstand zwischen den unvereinbaren Gegensätzen meistens nur um so fühlbarer, eine rechte Einheit aber nirgends erreicht. Im Figaro dagegen beruht das Interesse wesentlich auf der Wahrheit, mit der das wirkliche Leben dargestellt ist. Die Intentionen der handelnden Personen sind durchaus ernsthaft gemeint und werden mit großer geistiger Energie durchgeführt, daraus ent-

[11] Aus Herders Nachlaß III S. 67.

wickeln sich folgerichtig die Situationen; nur die Beleuchtung, unter die alles gestellt ist, bringt die von Beaumarchais so stark betonte gaieté hervor, welche allerdings keineswegs harmlos und im wesentlichen auch nichts weniger als musikalisch ist.

Es ist einer der stärksten Beweise für Mozarts Genialität, daß er, angeregt durch die dramatische Bedeutung des Stücks, es unternahm, demselben durch die musikalische Behandlung eine neue Seele einzuflößen; so sicher konnte er sein daß das, was ihn innerlich erfaßte, der Keim zu einer lebenskräftigen Schöpfung wurde. Die musikalische Darstellung konnte aber nur dadurch eine wahre werden, daß sie auf das psychische Element zurückgeführt wurde, welches in der Musik seinen Ausdruck erhält, auf die Empfindung[12]. Indem diese, welche bei Beaumarchais vor den Kräften des Verstandes und Geistes als Hauptfaktoren zurückgetreten war, als die wesentliche Potenz sich jene Elemente unterordnete, wurde wie mit einem Schlage das Ganze in eine andere Sphäre erhoben. Beaumarchais warnt auf jede Weise die Darsteller, Handlung und Charaktere nicht ins Gemeine zu ziehen oder durch Übertreibung zu karikiren; der für die musikalische Neugestaltung naturgemäße Ausgangspunkt führte von selbst zur Veredlung der gesammten Darstellung. Theils kommt das echte Gefühl, wo es die eigentliche Triebfeder der handelnden Personen ist, in seiner vollen Kraft zur Geltung, theils erhält selbst das Verwerfliche dadurch, daß eine starke, wenn gleich irregeleitete Gemüthserregung als die Quelle desselben erscheint, eine Bedeutung, welche die künstlerische Darstellung desselben rechtfertigt. Hier ist der Musiker auf seinem eigentlichen Gebiet, und für den Künstler, der dasselbe zu gewinnen und zu beherrschen vermochte, war der Reichthum an dramatischen Situationen und Charakteren ein reiner Gewinn. Man sieht von neuem, daß das in die Tiefe

[12] Die geistige Umwandlung, welche Mozart mit dem französischen Lustspiel in diesem Sinne vornahm, ist oft hervorgehoben, z. B. von Beyle (Vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 359 f.), welcher bei bewundernder Anerkennung Mozarts doch meint, Fioravanti oder Cimarosa würden die leichte Heiterkeit des Originals vielleicht noch besser wiedergegeben haben. Auch Rochlitz A. M. Z. III S. 594 f.) und Ulibicheff (II p. 48) scheinen die Umschmelzung für nicht ganz vollendet zu halten. Dagegen preist ein begeisterter Aufsatz in der Revue des Deux Mondes (XVIII p. 844 f., übersetzt A. M. Z. XLII p. 589 f.) Mozart als den Meister, der Beaumarchais' Werk das gegeben habe, was nur Mozart in diesem Stoff habe ahnen können, die Poesie. Vgl. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst S. 69 ff.

dringende wahre Genie Bedingungen der schönsten Leistungen findet, wo der nur über die Oberfläche streifende Blick bloß Schwierigkeiten gewahrt. Soll jede der handelnden Personen, da sie ein ihnen am Herzen liegendes Interesse verfolgen, in jedem Moment das innerste Gefühl naturgemäß aussprechen, so ergiebt sich von selbst die Aufgabe der echten dramatischen Charakteristik, die Individualitäten scharf und präcis, aber von innen heraus wahr und rein darzustellen, so daß die Übertreibung der Karikatur nothwendig ausgeschlossen bleibt.

Für die Hauptpersonen, den Grafen und die Gräfin, Figaro und Susanne, Cherubin liegt dies klar vor. Sie sind von ihren Empfindungen und Leidenschaften so völlig beherrscht, in den daraus hervorgehenden Verwickelungen so gänzlich befangen, daß die künstlerische Darstellung nur darauf ausgehen kann, diese Seelenzustände mit der vollsten Wahrheit anschaulich zu machen. Bartolo und Marcelline können zu karikaturmäßiger Behandlung einladen, wie denn ja derselbe Bartolo im Barbier von Sevilla zu einer echten Buffopartie geworden ist. Hier verbietet sie schon der Umstand, daß beide später als Figaro's Eltern erkannt werden, wodurch freilich eine komische Situation, aber zugleich eine Lösung herbeigeführt wird, deren gemüthliche Bedeutung bis zum Widerwärtigen verkehrt würde, wenn wir diese Eltern als fratzenhafte Personen hätten kennen lernen. Der von Beaumarchais angedeutete Zug, daß Marcelline sich gegen Susanne überhebt, »parce qu'elle a fait quelques études et tourmenté la jeunesse de Madame«, wodurch sie über die gewöhnliche alte Haushälterin hinausgehoben wird, ist für die musikalische Charakteristik nicht brauchbar, allein Mozart hat sie auf andere Weise geschickt zu schonen gewußt. In dem Duett (5), in welchem Susanne und Marcelline einander Impertinenzen bis zu gegenseitiger Erbitterung sagen, ist schon dadurch, daß das Orchester die eigentliche Zänkerei ausführt, der Ausdruck sehr gemildert, dann sind beide Frauenzimmer durch die musikalische Ausführung einander vollkommen gleichgestellt. Da Susanne nun nur durch jugendliche Anmuth den Sieg über Marcelline davon trägt, so erscheint das Ganze als ein Ausbruch jener eifersüchtigen Empfindlichkeit, der das weibliche Geschlecht vorzugsweise unterworfen ist. Edlere Frauennaturen würden zwar solchen Regungen nie nachgeben, allein dieser höheren Sphäre gehören beide nicht

an, beide lassen ihrer gereizten Laune die Zügel schießen. Da sie sich dabei nicht bis zum Verletzen des Zartgefühls vergessen, bleibt der Gesammteindruck ein heiterer und Marcelline wird ihrer ganzen Haltung nach der Susanne nicht untergeordnet[13]. Später, wo es sich um ernste Dinge für sie handelt, im ersten Finale, wo sie ihre Ansprüche auf Figaro geltend macht, im Sextett, wo sie ihn als Sohn erkennt, ist der musikalische Ausdruck durchaus gehalten und voll wahrer Empfindung. Eine Sängerin, welche nach diesen so charakteristischen Zügen ihre Darstellung auszubilden im Stande wäre, würde aus der Marcelline zwar sicherlich keine edle Frauengestalt, aber etwas ganz anderes als die ordinäre alte Haushälterin machen, die man leider gewöhnlich sieht und hört — wenn man sie hört, da man aus einem mißverstandenen Bestreben nach Illusion anzunehmen scheint, die Mutter des Figaro müsse eine alte Frau sein und wie eine alte Frau singen. Dagegen trägt die Arie der Marcelline (24) allerdings nicht zur individuellen Charakteristik bei. Ihrem Inhalt nach ist sie weder für die Situation noch für den Charakter der Marcelline bedeutend und in ihrer Lehrhaftigkeit unmusikalisch; sie ist auch in der That das einzige Musikstück in der ganzen Oper, das gleichgültig läßt. Ihr ganzer Zuschnitt ist bis in die Koloraturen — die einzigen der Art, welche sich im Figaro finden — altmodisch, wie die hergebrachten Arien für eine seconda donna: es scheint eine der Sängerin zugestandene Beigabe zu sein.

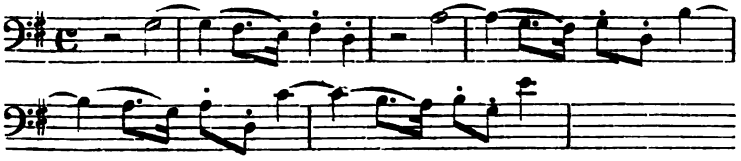
Basilio, der kalte Verstandesmensch und malitiöse Intrigant, ist durchaus keine Figur, welche durch Karikatur zu einer komischen gemacht werden kann. Mich. Kelly (1764—1825), für welchen sie geschrieben ist, ein geborner Irländer, hatte in Neapel unter Aprile seine Schule gemacht und fand in Italien und Wien als Tenorist in Hauptpartien großen Beifall, er war aber auch ein namentlich durch seine Mimik ausgezeichneter Komiker[14].

[13] In dem sehr charakteristischen und unterhaltenden Zankduett der beiden Frauen in Aubers Maurer hat der größere Realismus der musikalischen Darstellung der Grazie im Ausdruck und in der Ausführung einigermaßen Abbruch gethan.

[14] Er erzählt, wie er durch seine Mimik Casti und Paesiello so in Erstaunen setzte, daß sie ihm, einem sehr jungen Menschen, die schwierige Rolle des Gafforio im Re Teodoro übertrugen, in welcher er Furore machte (Rem. I p. 241 f.). [Aus Kelly's Lebenserinnerungen hat Chrysander in der A. M. Z. 1880 S. 177 f. die auf Musik bezüglichen Nachrichten in deutscher Übersetzung mitgetheilt.]

Wird im Terzett (7) die Malice und der Hohn des Basilio mit Feinheit und Charakter ausgedrückt, so giebt diese Partie gegenüber der angstvollen Erregtheit der Susanne wie dem Zorn des Grafen dem Musikstück einen Charakter von Ironie, wie er selten in der Musik seinen Ausdruck gefunden haben mag. Der von Ulibicheff (II p. 45 f.) mit Recht hervorgehobene Zug, daß Basilio die Worte, durch welche er anfangs den Grafen zu beschwichtigen suchte: ah del paggio quel ch'ho detto era solo un mio sospetto, nachdem der Page auf dem Lehnsessel gefunden worden ist, wiederholt und zwar nun eine Quinte höher, drückt allein die raffinirte Bosheit treffend aus. Die Wirkung dieses musikalischen Witzes wird dadurch noch erhöht, daß auch in der Erzählung des Grafen, wie er den Pagen bei Barberina entdeckt habe, dasselbe Motiv angewendet ist; und dieser überraschende Effekt wird in der einfachsten Weise durch den natürlichen Entwickelungsgang der musikalischen Struktur erreicht. Im Verlauf der Oper wird Basilio allerdings sehr in den Hintergrund geschoben; die komische Art, wie ihn bei Beaumarchais der Graf zur Strafe entfernt, seine Bewerbung um Marcelline hätten an sich auch für die Oper dankbare Situationen gegeben, allein Verkürzung und Vereinfachung waren streng geboten, und so mußten sie dem geopfert werden, was nicht zu entbehren war. Die Arie, welche Basilio im letzten Akt gegeben ist (25), bietet dafür keinen ganz ausreichenden Ersatz. Da Ponte, der sich hier nicht an Beaumarchais anschließen kann, läßt ihn durch die Fabel von der Eselshaut beweisen, daß wer sich nur zu schmiegen und zu verstellen weiß, gut durch die Welt kommt. Die musikalische Darstellung folgt der Erzählung, wobei das Orchester das Detail der Charakteristik ausführt. Die Munterkeit, der Ausdruck von Behaglichkeit und vor allem der, von Ulibicheff (II p. 59) nach Verdienst gewürdigte, unvergleichliche Einfall, die Schlußsentenz des herzlosen Feiglings: onte, pericoli, vergogna e morte col cuojo d'asino fuggir si può, durch eine Art von Triumphmarsch zu parodiren, geben der Arie ein eigenthümliches Gepräge. Mit Humor und feiner Mimik vorgetragen, wird sie in der That zu einem Charakterbild des Basilio, dem eben jede wahre gemüthliche Regung fremd bleibt. Dagegen tritt die Tonmalerei, welche die einzelnen Züge des Gewitters, des heulenden Thieres, des ängstlichen Zurückweichens zwar bescheiden, aber vernehmlich

andeutet, keineswegs in den Vordergrund. Mozart hat dies in der opera buffa ſonſt ſo beliebte Effektmittel im Figaro außerdem gar nicht angewendet. Denn das din din, don don im Duett zwiſchen Suſanne und Figaro (2) kann man ſchwerlich zur Tonmalerei rechnen, ſo wenig als man Wortmalerei darin finden wird; es iſt kaum mehr als eine Interjektion, nur daß die muſikaliſche den Vorzug hat, daß ſie zu einem Motiv in der Struktur des Ganzen ausgebildet wird. Ebenſowenig gehört dahin das Marſchartige in Figaro's Arie Non più andrai (9). Da ſich in der Muſik beſtimmte Formen und Wendungen ausgebildet haben, um das Kriegeriſche auszudrücken, ſo müſſen dieſe natürlich da zur Anwendung kommen, wo die entſprechenden Ideen angeregt werden, und hier, wo Figaro dem Pagen das Bild ſeines militäriſchen Lebens ausmalt, wirft ihm das Orcheſter gewiſſermaßen das Spiegelbild zurück. Sehr weislich hat ſich aber Mozart gehütet, auch die Einzelheiten dieſer Schilderung muſikaliſch wiederzugeben, was ihn zu einer verkehrten Tonmalerei geführt hätte; er beſchränkt ſich auf die allgemeinſten, durch die nächſte Ideenaſſociation hervorgerufenen Anklänge. Wie weit der Einfluß ſolcher Ideenaſſociationen reiche, um theils unwillkürlich theils bewußt den muſikaliſchen Ausdruck in beſtimmter Richtung zu geſtalten, iſt meiſtens ſchwer zu entſcheiden. So iſt im erſten Duett zwiſchen Figaro und Suſanne (1) das Motiv des Baſſes



mit dem entſprechenden der erſten Geige gewiß ſehr paſſend für den das Zimmer ausmeſſenden Figaro, beſonders in der Verkürzung tritt das immer weitergreifende Spannen ſehr deutlich heraus. Daß die Situation dies Motiv hervorgerufen habe iſt gewiß, ob Mozart dadurch die Handlung des Meſſens habe ausdrücken wollen, iſt ſehr zu bezweifeln, an Tonmalerei iſt aber dabei ſicherlich nicht zu denken.

Die Nebenperſonen des betrunkenen Gärtners Antonio und des ſtotternden Richters Don Curzio hätten unter Umſtänden zu Karikaturen im Sinne der opera buffa werden können, allein ſie treten in Situationen auf, deren Charakter ſo beſtimmt nach

einer andern Seite hin ausgeprägt ist, daß sie sich demselben fügen müssen, soll nicht die Harmonie des Ganzen gestört werden, die niemand schöner zu bewahren gewußt hat als Mozart.

Recht bedeutungsvoll ist es, daß die kleine Cavatine (23) der Barberina (bei Beaumarchais Fanchette) zwar nicht eigentlich karikirt ist, aber doch die Farben stärker aufträgt, als sonst geschieht. Diese Kleine ist in ihrer Neigung zu Cherubin, wie in der Offenherzigkeit, welche sie für den Grafen zum wahren enfant terrible macht, völlig kindlich, und nicht blos naiv, sondern auch ungebildet. Es ist daher nur der Wahrheit gemäß, daß sie ihren Schmerz um die verlorene Nadel, ihre Angst vor der Strafe wie ein Kind ausspricht, und wenn man sie jammern, seufzen, weinen hört, so macht das den komischen Eindruck, dessen sich ein Erwachsener kaum erwehren kann, wenn ein Kind seinen Herzenskummer mit einer Energie äußert, welche zu der geringfügigen Veranlassung in gar keinem Verhältnis steht. Daß die starken Accente, welche Mozart hier gehäuft hat, um das Unverhältnismäßige des kindischen Affekts auszudrücken, später vielfach zum Ausdruck wahrer Empfindung verwendet worden sind, kann der Wahrheit seiner Charakteristik keinen Eintrag thun.

In ähnlicher Weise wird der Ausdruck der Empfindung übertrieben, wo sie als eine nur verstellte charakterisirt werden soll, wie wenn Figaro im letzten Finale der angeblichen Gräfin, die er als Susanne erkannt hat, seine Liebeserklärung macht, und absichtlich noch gesteigert, als er die Eifersucht des Grafen erregen will. Hier sind die schärfsten Accente der Leidenschaft parodirend gehäuft (S. 138). Wie ganz anders spricht derselbe Figaro seine wahren Gefühle aus. Wie einfach und warm empfunden ist der Ausdruck seiner Liebe im ersten Duett (1), wenn er sich im Messen unterbricht und mit herzlicher Freude an seiner hübschen Braut sagt: si, mio core, or è più bello, und im letzten Finale, wo er der Verstellung ein Ende macht und in gehobener Stimmung, im Gefühl seines neu gewonnenen, nun ihm ganz gesicherten Glücks ihr zuruft: pace! pace, mio dolce tesoro! Ebenso wahr spricht Figaro auch das aus seiner Liebe hervorgehende, deshalb so ernsthafte Gefühl der Eifersucht aus. Anfangs zwar ist dies Gefühl eigenthümlich gemischt. Durch Susanne selbst gewarnt, weiß er sich ihrer sicher und fühlt sich dem Grafen, mit dem er es jetzt zu thun hat, geistig überlegen, er betrachtet daher seine

Situation mit Humor, welchen die berühmte Cavatine (3) herrlich wiedergiebt. So heiter sie beginnt, so mischen sich doch in den Ausdruck des Übermuths und der Beweglichkeit auch Züge von Bitterkeit und Ingrimm, die deutlich verrathen, wie sehr ihm die Sache zu Herzen geht, die er so leicht zu nehmen scheint. Später, als er sich getäuscht glaubt, treten Schmerz und Unwillen in dem der Arie (26) vorangehenden Recitativ stark hervor. Aber seine Eigenthümlichkeit verläugnet sich auch hier nicht. Das Bewußtsein des Lächerlichen, welches seine Situation hat, verläßt ihn nicht, und der Zorn gegen das ganze weibliche Geschlecht, in den er sich immer eifriger hineinredet, nimmt daher unwillkürlich einen komischen Charakter an. Hier einer von den vielen Zügen, welche Mozart dem Text abzugewinnen wußte. Die wenig schmeichelhafte Charakteristik der Frauen lautet: queste chiamate dee

son streghe che incantano per farci penar,
sirene che cantano per farci affogar,
civette che allettano per trarci le piume,
comete che brillano per toglierci il lume

und so fort, bis es endlich heißt

amore non senton, non senton pietà —
il resto non dico, già ognuno lo sa.

Kaum hat er das fatale il resto non dico heraus, so ist es, als könne er nicht wieder davon kommen; es heißt dann

son streghe che incantano — il resto non dico
sirene che cantano — il resto non dico

u. s. f., was nun auch zu einer entsprechenden musikalischen Behandlung dieser Worte Veranlassung giebt. Zuletzt läßt Mozart mit einem musikalischen Scherz die auffallend eintretenden Hörner ihm in die Ohren rufen, was er selbst nicht sagen will. Sowie aber das Gefühl lebhafter wird, daß er selbst der leidende Theil ist, treten auch die Züge dieses Schmerzes und Kummers hervor. Diese Mischung warmer Gemüthserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes durch das Komische ist psychologisch vollkommen wahr und bei einem Charakter, wie Figaro gedacht ist, nothwendig; ihren Ausdruck hat sie erst durch die Musik erhalten, welche hier ein von einer gewöhnlichen Buffoarie sehr unterschiedenes Kunstwerk geschaffen hat. Nicht minder wahr und menschlich befriedigend ist es aber auch, daß Figaro später,

als er sich mit eigenen Sinnen von Susanne's Untreue überzeugt zu haben glaubt, nur den resignirten Schmerz getäuschter Liebe ausdrückt: tutto è tranquillo. Diese Stimmung kann allerdings bei Figaro nicht lange anhalten und wird daher ganz naturgemäß durch Susanne's Auftreten rasch umgewandelt. Benucci, für welchen Mozart mit sichtlicher Vorliebe den Figaro schrieb, besaß eine „äußerst runde, schöne, volle Baßstimme". Er heißt ein ebenso vollkommener Sänger als trefflicher Schauspieler, der die seltene, so löbliche Gewohnheit hatte, nicht zu übertreiben[15].

Die Schärfe der individuellen Charakteristik tritt noch mehr hervor, wenn man andere Personen in verwandten Situationen daneben stellt. Unmittelbar auf die Arie, in welcher Figaro dem Grafen den Krieg erklärt (3), folgt die Arie Bartolo's (4)[16], in welcher dieser seinen nahen Sieg über Figaro verkündigt. Auch ihm ist es vollkommen Ernst, Figaro hat ihn grausam betrogen, der lang ersehnte Augenblick ist gekommen, wo er sich an ihm rächen kann und rächen wird: tutta Sevilla conosce Bartolo, il birbo Figaro vinto sarà. Er ist voll Stolz und Selbstgefühl:

la vendetta è un piacer serbato ai saggi,
l'obliar l'onte, gli oltraggi
è bassezza, è ognor viltà

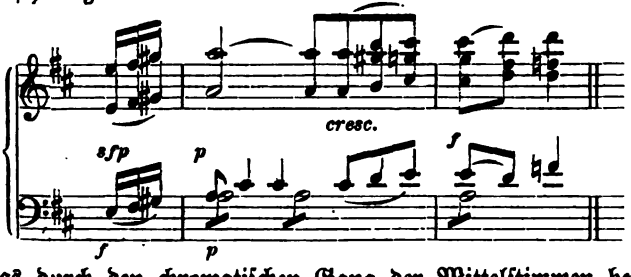
und so beginnt die Arie mit dem kräftigen und sogar schwunghaften, durch rauschende Instrumentation hervorgehobenen Ausdruck dieses Selbstvertrauens; er fühlt die ihm angethane Kränkung und die Ehrenpflicht der Rache aufrichtig, und dies Gefühl giebt ihm eine gewisse Würde. Aber Bartolo ist weder ein großer Charakter noch ein großer Geist; sowie er sich weiter ausläßt über die Art, wie er Figaro zu überwinden gedenkt, kommt der Rabulist heraus, welcher sich über seinem eigenen Geschwätz erhitzt und dann erfreut Triumph ruft. Ernst ist es ihm auch damit, und nichts kann verkehrter sein als diese Arie in einer Weise zu karikiren, als parodire Bartolo sich selbst mit seiner Würde; das Komische liegt auch hier (vgl. S. 268) in dem Widerspruch der stolzen Gesinnung, die auf Würde Anspruch macht, und der Kleinlichkeit, welche sie nothwendig verscherzt. Die

[15] Berl. mus. Ztg. 1793 S. 138 f.

[16] Franz Bussani, welcher Bartolo und Antonio sang, war schon im Jahre 1772 bei der italiänischen Oper in Wien gewesen, die er im folgenden Jahre verließ. Ihm wird eine „ausgebende Baßstimme" nachgerühmt (Müller, Genaue Nachr. S. 73).

deutſchen Bearbeitungen haben die einzelnen Züge der Charakteriſtik verwiſcht. Köſtlich ausgedrückt iſt die Stelle: coll' astuzia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe . . . hier nimmt das Orcheſter das Motiv der Worte è bassezza auf, wie um ihn aufzuſtacheln, wird aber bald abgeflacht, indem er ſich beſinnt: si potrebbe, si potrebbe — plötzlich bricht es ab: il fatto è serio, wozu das ganze Orcheſter mit einem äußerſt frappanten Akkord einfällt; darauf mit der Ruhe des Selbſtvertrauens: ma, credete, si farà, und nun ergießt ſich der Platzregen von Mittelchen, mit denen er ſich zu helfen weiß.

Der Graf hatte in Steff. Mandini einen Darſteller, den Kelly als einen der erſten Buffos preiſt[17], und Choron ſeinen Schülern als Ideal eines Sängers zu nennen pflegte[18]. In dem Augenblick, wo ihn Suſanne erhört hat, glaubt er aus einem Wort von ihr abzunehmen, daß ſie ihn hintergangen habe. Gekränkter Stolz, ſich ſo überliſtet zu ſehen, getäuſchte Hoffnung des ſo glühend erſehnten Genuſſes, Eiferſucht auf den glücklichen Nebenbuhler, alles dies regt ihn zur heftigſten Leidenſchaft auf, die in die echt kavaliermäßigen Worte ausbricht (17): vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! Welchen Ausdruck hat Mozart denſelben zu geben gewußt! Während die getäuſchte aber nicht beſiegte Leidenſchaft noch ihren bitterſten Stachel tief ins Herz drückt, flammt der verletzte Stolz hoch auf, um kein anderes Gefühl mehr aufkommen zu laſſen als das der Rache. In der wunderbaren Stelle, welche ſich aus den unmittelbar vorhergehenden ſcharf accentuirten Klagetönen mit neuer Kraft emporſchwingt



iſt das durch den chromatiſchen Gang der Mittelſtimmen herbeigeführte nebeneinandergeſtellte Dur und Moll von unnachahm-

[17] Kelly, Remin. I p. 121. 196.
[18] P. Scudo, Musique ancienne et moderne p. 22 f.

licher Wirkung[19]. Es ist vor allem der vornehme Herr, der seine Ehre empfindlich gekränkt fühlt, weil er die seiner Diener nicht verletzen kann; daher mischt sich auch in den Ausdruck seines Rachedurstes und seines Siegesgefühls nichts von der feinen Verschlagenheit Figaro's oder der Rabulisterei Bartolo's, die leidenschaftliche Erregung allein ergießt sich im vollen Strom, nur die adelige Haltung des Grafen giebt ihr eine bestimmte Fassung. Hier tritt die idealisirende Kraft der musikalischen Darstellung besonders hervor. Beaumarchais legt den Hauptnachdruck auf den guten Ton im Benehmen, Mozart läßt uns die heftige Leidenschaft des Grafen mitempfinden und dadurch unwillkürlich einen Theil der Schuld auf die Verhältnisse übertragen; man fühlt sich eher geneigt, ihn wegen seiner Schwäche zu bedauern als zu verachten oder gar zu verlachen. Wie in dieser Arie der Ausdruck des verletzten Stolzes vor dem der getäuschten Neigung vorwiegt, so ist mit richtigem Takt die musikalische Darstellung des Grafen überhaupt fast ausschließlich nach dieser Seite gewendet. Stolz, Eifersucht, Zorn, so wenig gerechtfertigt auch ihre Ausbrüche sein mögen, sind immer würdigere und edlere Motive als eine Liebelei, welche nur Sinnlichkeit zum Grunde und frivole Denkart zur Entschuldigung hat. In dem hinreißenden Duett mit Susanne (16) findet auch dieses Gefühl seinen Ausdruck; allein die Situation ist für den Zuschauer dadurch erträglich gemacht, daß er weiß, Susanne spielt diese Rolle nur auf den Wunsch der Gräfin. Dann hat Mozart mit großer Feinheit die kühle, berechnete Mischung von Entgegenkommen und Zurückhaltung in Susanne's Benehmen wiedergegeben, so daß der Zuhörer den wahren Grund desselben ebenso klar wie das Mißverstehen des Grafen begreift, und eben dadurch ist dieses kleine Duett ein dramatisches Kunstwerk ersten Ranges. Gleich die harmonischen Wendungen ihrer ausweichenden Antwort auf seine leidenschaftliche Frage: Signor, la donna ognora tempo ha di dir cosi, sind ein Meisterstück musikalischer Diplomatie. Auch der pikante Einfall, daß sie auf seine sich drängenden Fragen verrai? non mancherai? wie in der Verwirrung si statt no und umgekehrt zu seiner großen Bestürzung

[19] So drückt in der Arie Bartolo's das harte Zusammenrücken von Dur und Moll bei den Worten è bassezza, è ognor viltà das sich verschärfende Gefühl der Kränkung treffend aus.

antwortet, hat mehr als einen komiſchen Effekt zu bedeuten[20]. Er charakteriſirt treffend die Sicherheit, mit welcher ſie mit ſeiner Leidenſchaft ſpielt, die gerade in dieſen ſchmeichelnd ſich andrängenden Fragen einen ſinnlichen Ausdruck gewinnt, wie ſonſt nirgend. Denn im ganzen tritt doch auch hier die Freude über den endlich gewonnenen Sieg vor der ſinnlichen Regung entſchieden in den Vordergrund.

Das ſinnliche Element der Liebe ſpielt aber im Figaro eine ſo große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Muſik es nirgend wiederzugeben ſuchte. Wie weit und in welcher Weiſe die Muſik fähig iſt, dieſe Seite der Liebe künſtleriſch in Tönen zur Darſtellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunſt vermögen, wird ſchwer zu beſtimmen ſein; daß es Mozart gelungen ſei, mit den Schweſterkünſten erfolgreich zu wetteifern, kann niemand bezweifeln. In der ſogenannten Gartenarie der Suſanne (27) iſt die Sehnſucht der Braut nach dem geliebten Manne mit der größten Zartheit und Innigkeit in reinſter Schönheit ausgeſprochen; aber dieſe einfachen wie in ſeliger Ruhe ſich wiegenden Töne, die man wie die „gewürzte ſommerliche Abendluft" einzuathmen glaubt, ſind von einem milden Feuer durchglüht, das die Seele im Innerſten erbeben macht, berauſchend, lockend wie das Lied der Nachtigall. Sehr angemeſſen erinnert die Arie durch die Pizzicato-Begleitung an ein Ständchen. Sie giebt der Stimme freien Spielraum, und die nur leicht hineinſpielenden Blasinſtrumente, wie die zarte Figur der erſten Geige gegen den Schluß dienen nur dazu, den vollen Klang der Singſtimme noch ſchöner hervortreten zu laſſen. Der Eindruck des Genuſſes an der Sehnſucht wird ganz beſonders auch durch die einfache Harmonie hervorgebracht, deren Bewegung man kaum ſpürt, als könnte jede Änderung dieſe ſtille Seligkeit nur ſtören. Doch welche Analyſe bringt in dies Myſterium des ſchaffenden Genius ein? Mozart hatte Recht, die Empfindung der liebenden Braut voll und rein ausklingen zu laſſen, denn Suſanne hat nur ihren Figaro im Sinn und ſpricht ihr wahres Gefühl aus. Die Situation, welche dieſen im Verſteck mit dem Argwohn zuhören läßt, daß ſie den Grafen erwarte, bringt das ſchillernde Streiflicht hervor, aber auch dieſe wird

[20] Rochlitz, A. M. Z. III S. 595.

dramatiſch erſt durch die Wahrheit im Ausdruck der Gefühle Suſanne's völlig wirkſam. So wie man nun die Erſcheinung Suſanne's ohne ſinnlichen Reiz ſich nicht denken kann, ſo iſt auch für ihre Empfindung dieſer Schimmer von Sinnlichkeit ein weſentliches Element; aber Mozart hat dasſelbe zu einer ſo edlen Reinheit verklärt, wie es uns nur in den herrlichſten Werken griechiſcher Plaſtik entgegentritt[21].

Nancy Storace (1761—1814), welche „wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geſchicklichkeit, die man ſich nur für die italiäniſch-komiſche Oper wünſchen mag, in ſich vereinigte“[22], ſcheint eine Sängerin geweſen zu ſein, welcher Mozart es zutraute, dieſe Miſchung von Empfindung und Sinnlichkeit poetiſch aufzufaſſen und wiederzugeben. Als im Auguſt 1789 Figaro wieder auf die Bühne gebracht wurde, ſchrieb er für Adriana Ferrareſe del Bene[23], eine weniger feine und bedeutende Sängerin, die Arie Al desio di chi t'adora (577 K.), indem das begleitete Recitativ beibehalten wurde[24]. Der Text derſelben

[21] Eine flüchtige Skizze der Singſtimme [mitgetheilt Rev. Ber. S. 87] zeigt nur geringe Abweichungen von der ſpäteren Melodie. Merkwürdig iſt es, daß [wie eine andere Skizze, R. B. S. 88 zeigt] Mozart verſchiedene Anläufe machen mußte, ehe ihm der Schluß gelang.

[22] A. M. Z. XXIV S. 284. [Jolie figure, voluptueuse, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraîche, belle peau, la naiveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange. Zinzendorfs Tagebuch bei Pohl, Haydn II S. 123.]

[23] Sie trat am 13. Okt. 1788 zuerſt als Diana in Martins Arbore di Diana auf (Wien. Ztg. 1788 Nr. 83 Anh.). [Mozart ſchrieb bald nachher die Rolle der Fiordiligi in Così fan tutte für ſie, ſ. w. u. Kap. 41. Doch ſchätzte er ſie als Sängerin nicht hoch, Brief v. 16. Apr. 1789.]

[24] Wien. Ztg. 1789 Nr. 76 Anh. iſt angezeigt „Neues Rondeau von Mad. Ferrareſe aus Le nozze di Figaro, Giunse alfin Rec. Al desio Rondeau.“ Abgedruckt iſt die Arie mit der Perſonenangabe La contessa ohne weitere Gewähr. Mozarts Autograph iſt verſchollen, aber bei André iſt eine Abſchrift der Arie mit dem Recitativ aus Mozarts Nachlaß, beidemal iſt beigeſchrieben Susanna. [In der Abſchrift des Klavierauszugs im British Museum, welche im Beſitze von Mozarts Wittwe geweſen und von dieſer 1829 Vinc. Novelle geſchenkt worden war, und in welche Mozart ſelbſt eine Kadenz hineingeſchrieben hatte (I S. 797. R. B. S. 89), wird ſie ebenfalls der Suſanna beigelegt (Thomae A. M. Z. 1871 S. 499). Sonnleithner hatte (Recenſionen S. 721) angegeben, daß die Ferrareſe, für welche die Arie nach Mozarts eigenem Zeugnis (Them. Verz. 109) geſchrieben war, die Partie der Gräfin geſungen habe, und dieſer, dem inneren Charakter der Arie ganz entſprechenden Angabe hatten ſich Jahn in der 1. Auflage und Rietz im R. B. (S. 88) angeſchloſſen. Auf eine ſpätere Anfrage Jahns (12. Juni 1866) an Pohl, ob für dieſe Annahme beſtimmte

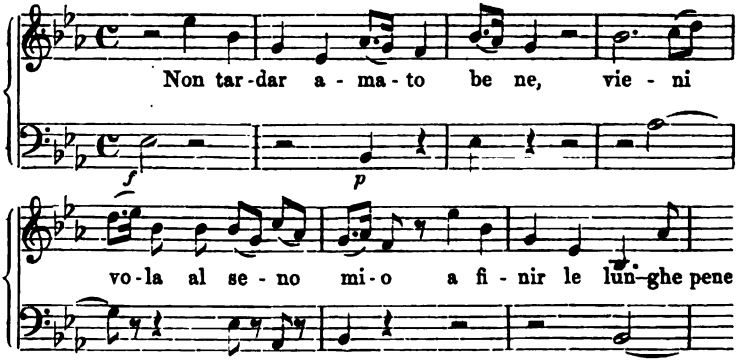
Al desio di chi t' adora
Vieni, vola, o mia speranza.
Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.
Le promesse, i giuramenti
Deh! ramenta, o mio tesoro!
E i momenti di ristoro
Che mi fece amor sperar.
Ah! che omai più non resisto
All' ardor, che il sen m' accende.
Chi d'amor gli affetti intende,
Compatisca il mio penar.

paßt durch den Hinweis auf Schwüre und Hoffnungen, die unerfüllt blieben, mehr für die Gräfin als für Suſanne, wiewohl die Perſon nicht unzweideutig bezeichnet iſt. Offenbar ſollte alſo Figaro durch das, was Suſanne ſingt, in dem Wahne beſtärkt werden, daß er die Gräfin vor ſich habe, deren Kleidung Suſanne trug. Wenn die Situation dadurch ſcheinbar ſchärfer bezeichnet wurde, ſo verlor die muſikaliſche Charakteriſtik, denn die Arie konnte weder die Gräfin noch Suſanne vollkommen wahr wiedergeben. Die Sängerin hatte offenbar eine große glänzende Arie gewünſcht und Mozart willfahrte ihr, indem er dieſe Arie in zwei

Zeugniſſe vorlägen, war von Pohl am 22. Auguſt (wie Prof. Michaelis dem Herausgeber mittheilt) geantwortet worden: „Dr. von Sonnleithner glaubt, daß Sig. Ferraresi die Suſanna nicht geſungen haben könnte, da ihre Stimmlage tiefer lag", wofür er ſich gerade auf die Arie Al desio beruft. Hiernach hatte alſo auch Sonnleithner kein Zeugnis, ſondern nur eine Vermuthung, welche ſich beim Einblick in die Partitur und bei Vergleichung der beiden Partien als nicht ſtichhaltig erweiſt. Denn wenn auch an den Stellen, wo beide zuſammen gehen, Suſanna die höhere Partie ſingt, ſo werden anderswo die gleichen Anſprüche an Höhe der Tonlage auch bei der Gräfin geſtellt; an einer Stelle, wo Suſanna einen Gang bis $\overline{\overline{c}}$ macht (Part. S. 130), iſt von Mozart ſelbſt eine Variante zu Gunſten der Sängerin beigefügt. Hiernach müſſen die obigen Zeugniſſe ihre Kraft behalten; zu denſelben kommt noch hinzu, daß die Ariette Un moto di gioja, welche nur Suſanna ſingen kann, ebenfalls nach Mozarts ausdrücklichem Zeugnis (Notteb. S. 27) für die Ferrareſe geſchrieben war. Ich habe daher Jahns Darſtellung in der 2. Aufl., da ſie ſich als richtig erweiſt, ungeändert gelaſſen. — Ein weiterer Irrthum Sonnleithners war, daß die Sängerin Villeneuve bei der Wiederaufnahme des Figaro 1789 mitwirkte und zwar nach ſeiner Annahme in der Partie der Suſanna. Die andere Sängerin war vielmehr die Cavalieri, vgl. Zinzendorfs Tagebuch 31. Auguſt 1789 bei Pohl, Haydn II S. 123: charmant duo entre la Cavalieri e Ferraresi, was nur auf das Schreibduett bezogen werden kann. Die Cavalieri alſo ſang die Gräfin. Übrigens fand auch die neue Arie den Beifall des Publikums, vgl. Zinzendorfs Tagebuch vom 7. Mai 1790: le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese plaît toujours.]

breit angelegten und in großem Stil ausgeführten Sätzen komponirte, welche in ihrer Haltung den großen Arien in Così fan tutte und im Titus verwandt ist. Nicht nur die in der Singstimme wie im Orchester hervortretende Bravour entfremdet sie dem Figaro, sondern der viel größere Aufwand von sinnlicher Kraft und Fülle, mit welchem die Stimmung der auf den Geliebten harrenden Sehnsucht ausgedrückt ist. Eine warmblütige, stark und lebhaft fühlende Natur spricht das tief erregte Gefühl unbefriedigter Leidenschaft mit einer Kraft aus, welche weder an der Schwermuth der sanften Dulderin, noch an der ahnungsvollen Empfindung der Braut Antheil hat. Von dieser individuellen Charakteristik abgesehen, ist die Arie dem Ausdruck wie dem Klange nach von wundervoller Wirkung, die durch das Orchester sehr gehoben wird. Es sind Bassethörner, Fagotts und Hörner angewendet, welche zum Theil konzertirend hervortreten und dem Ganzen eine eigenthümlich volle und weiche Klangfarbe geben.

Ein leider unvollständig erhaltener Partiturentwurf von Mozarts Hand weist einen später zurückgelegten Versuch einer entsprechenden Arie nach. Die Überschrift ist Scena con Rondo[25], als Person Susanna angegeben. Der Anfang des Recitativs stimmt den Worten wie der Musik nach dem bekannten überein, im späteren Verlauf drückt es denselben Sinn etwas weitläufiger aus und schließt in B dur. Mit dem achten Takt des nur in Singstimme und Baß notirten Rondo schließt das allein aufbewahrte Blatt



[25] In der Originalpartitur des Figaro steht am Schluß des Seccorecitativs Segue Recit. istrumentato con Rondo di Susanna. Die jetzige Gartenarie konnte kaum Rondo genannt werden, also war wohl anfänglich eine andere Arie beabsichtigt.

Allein schon dies Fragment von Text und Melodie genügt, um ein ganz entsprechendes Gegenstück der eben besprochenen Arie erkennen zu lassen.

Noch weiter hinter der feinen Charakteristik, welche wir in der Oper bewundern, steht eine kleine Ariette zurück, welche in Mozarts Originalpartitur erhalten und mit Susanna bezeichnet ist (579 K.)[26]. Auf dieselbe beziehen sich ohne Zweifel die Worte, welche Mozart (Notteb. S. 27) an seine Frau schrieb: „Das Ariettchen, so ich für die Ferraresi gemacht habe, glaub' ich soll gefallen, wenn anders sie fähig ist es naiv vorzutragen, woran ich aber sehr zweifle". Die Textworte

Un moto di gioja
Mi sento nel petto,
Che annunzia diletto
In mezzo il timor.
Speriam che in contento
Finisca l' affanno,
Non sempre è tiranno
Il fato e amor

sind unbedeutend und so allgemein gehalten, daß sie keine bestimmte Situation erkennen lassen. Auch die Musik, flüchtig hingeworfen und in jeder Beziehung leicht gehalten, drückt nur ganz oberflächlich eine heiter angeregte Stimmung aus. Wenn sie, wie es wahrscheinlich ist, die Arie während der Ankleidescene ersetzen sollte[27], so tritt der Mangel individueller Charakteristik nur um so fühlbarer hervor.

Denn allerdings ist durch den Ausdruck des von Sinnlichkeit angehauchten Liebessehnens der Charakter der Susanne bei weitem nicht erschöpft. Mit richtigem Verständnis wird diese Seite desselben erst dann unverhüllt offenbart, nachdem die nicht minder

[26] Sie ist im Klavierauszug unter den Liedern gedruckt (Oeuvr. V, 20. S. VII 36.) [In Partitur ist sie zum erstenmale in der neuen Ausgabe des Figaro Anh. S. 407 veröffentlicht. Vgl. R. B. S. 89. Sowohl die Partitur, wie die Stimme mit Klavierbegleitung ist im Original erhalten.]

[27] Von fremder Hand ist darüber geschrieben Le nozze di Figaro n. 13 Atto 2 do und das Stichwort e pur n'ho paura. Zählt man die Nummern durch, so ist jene Arie im zweiten Akt Nr. 13, in G dur, wie die vorliegende; nimmt man an, die Oper sei in zwei Aufzüge getheilt worden, so würde nach früherer Zählung die Gartenarie im zweiten Akt Nr. 13 sein. Die Stichworte finden sich jetzt an beiden Stellen nicht, eine Änderung des Dialogs ist also jedenfalls vorgenommen. Dem Sinne nach entsprechen sie den Worten der Gräfin vor der Ankleidearie: miserabili noi, se il conte viene.

wesentlichen Eigenschaften aufrichtiger Neigung, treuer Anhänglichkeit und einer stets durchdringenden feinen und heiteren Schalkhaftigkeit sich geltend gemacht haben. Gerade die an sich nicht unbedenkliche Scene, in welcher die Damen den Pagen verkleiden, wird durch die Fröhlichkeit, mit welcher Susanne das Ganze als eine Neckerei behandelt, zu einem heiteren Spiel, dem die Grazie, mit der es getrieben wird, einen unwiderstehlichen Reiz giebt. Diese Arie der Susanne (12) ist schon in technischer Hinsicht ein wahres Kabinetsstück. Das Orchester führt ein selbständiges in sich abgerundetes, im feinsten Detail sauber ausgearbeitetes Musikstück aus, das die Situation charakteristisch wiedergiebt und doch nur die Folie für die Singstimme bildet, welche durchaus frei in ihrem Gebiete schaltet. Ungleich bewundernswürdiger aber ist die schalkhafte Laune, welche das ziemlich lange Stück von Anfang bis zu Ende gleichmäßig durchweht; die Fröhlichkeit der Jugend, welche in Scherz und Tändeln ihre Lust und Befriedigung findet, hat hier mit aller Frische und Anmuth der Jugend ihren Ausdruck gefunden. Dieser jugendliche Sinn schließt aber keineswegs inniges Gefühl aus, wo es ernste Dinge gilt: in dem Terzett (13), wo Susanne verborgen dem Wortwechsel zwischen dem Grafen und der Gräfin zuhört, zeigt sie sich tief ergriffen und spricht ihr Mitgefühl ernst und wahr aus. Überhaupt hat Mozart diese peinliche Situation durchaus nicht mit leichtem Scherz, sondern mit einer Tiefe des Gemüths erfaßt, welche das Terzett über die Schablone der opera buffa weit hinaushebt[28]. In ihrem Verhältnis zu Figaro kehrt Susanne wie billig beide Seiten ihres Wesens hervor. Sehr verständig ist es so angeordnet, daß, nachdem gleich zu Anfang (1) ihre Liebe, zwar in keiner Weise sentimental, aber recht herzlich sich ausgesprochen hat, unmittelbar darauf in dem zweiten Duett (2) ihre heitere Laune sich äußert. Die Überlegenheit, welche sie Figaro gegenüber fühlt, der durch sie zuerst von den Nachstellungen des Grafen etwas erfährt, ver-

[28] Ursprünglich war in dem Terzett, wo die Stimmen zusammengehen, der Gräfin die höchste gegeben, was Mozart an allen Stellen, wo es der dramatische Ausdruck gestattete, so abgeändert hat, daß Susanne die höchste Partie singt; dabei sind mehrfach Änderungen im Texte nöthig geworden. Grund dieser Änderung waren gewiß Rücksichten auf die Sängerinnen. In den beiden Finales war diese Stellung derselben entschieden, als er an die Ausarbeitung ging. [Vgl. Rev. Ber. S. 80.]

bunden mit der Sicherheit, welche ihr das Bewußtſein ihrer treuen Neigung beiden gegenüber giebt, läßt ſie auch dieſe ſchwierige Situation mit Humor auffaſſen, und ihre jugendliche Heiterkeit trägt den Sieg davon, während bei Figaro der Eindruck natürlich ein tieferer iſt. Mit der unbefangenſten Fröhlichkeit beginnt Figaro, aber wie neckiſch verkehrt ſich dasſelbe Motiv in Suſanne's Munde zur bedenklichen Warnung, deren Wirkung auf ihn ſo ernſt iſt, daß auch ihr herzliches Zureden nicht alle Wolken von ſeiner Stirn verſcheucht[29]. Die Grundſtimmung, wie ſie dem Verkehr zwiſchen Brautleuten zu Grunde liegt, kann nicht lebendiger und wärmer ausgedrückt werden als in dieſen Duetten, durch die man ſogleich in das richtige Verſtändnis eingeführt wird. Zum Schluß aber ſehen wir noch dies Paar wie im Wetteifer einander zu verſuchen und die geiſtige Kraft zu meſſen ſich gegenüberſtellt, als im letzten Finale Suſanne in den Kleidern der Gräfin Figaro auf die Probe ſtellt und dieſer, der ſie erkennt, mit Humor darauf eingeht: in dieſem Duett ſprudelt ein Leben und eine Jovialität, wie nie vorher, welche dann nach der Aufklärung ſich in den herzgewinnenden Ausdruck der zärtlichen Liebe zu voller Befriedigung auflöſen.

Sehr viel einfacher als der komplizirte Charakter Suſanne's iſt der der Gräfin und Cherubins. Die Gräfin iſt als die liebende, durch Untreue und Eiferſucht gekränkte Gattin dargeſtellt. Das Motiv einer erwachenden, im Keim erſtickten, halben Neigung zu dem Pagen iſt für die muſikaliſche Charakteriſtik ganz außer Spiel geblieben, vielmehr iſt es die ideale Reinheit ihres Gefühls, welche dieſe ſo ſchön zum Ausdruck bringt. Sie leidet, aber ſie iſt noch nicht hoffnungslos, und die ungeſchwächte Empfindung ihrer eigenen Liebe giebt ihr Kraft, auf die des Grafen zu hoffen. So tritt ſie uns in den beiden ſchönen Arien entgegen. Die Klarheit und Ruhe einer edlen, in ſich gefaßten Seele, über welche Kummer und Sehnſucht erſt einen leichten Schatten zu werfen anfangen, ohne ihre Schönheit zu trüben, ſpricht ſich mit dem innigſten Gefühl in der erſten Arie (10) aus. Die zweite (19) iſt dem Moment, wo ſie einen gewagten Schritt thun will, um den Grafen wieder an ſich zu feſſeln, gemäß

[29] Nach Beyle hat Mozart nur in dieſem Duett den Charakter des franzöſiſchen Luſtſpiels wiedergegeben und Figaro's Eiferſucht doch noch zu ernſthaft genommen (Vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 361 f.).

etwas bewegter gehalten und giebt trotz der bangen Besorgnis, welche sie nicht zu unterdrücken vermag, doch der freudigen Hoffnung auf wiederkehrendes Glück lebhaften Ausdruck. Starke Leidenschaft tritt auch hier nicht hervor; nur die Beleidigungen des Grafen können ihren Zorn und die Verlegenheiten, in welche sie sich gesetzt sieht, ihre jugendliche Lust an Neckereien wieder aufregen. Dieses Erwachen der ehemaligen Rosine, verbunden mit dem Bewußtsein ihres wahren Gefühls, welches die Musik so schön ausdrückt, kann denn auch die bedenkliche List, zu welcher sie sich dem Grafen gegenüber berechtigt hält, einigermaßen motiviren. Sgra. Laschi, welche die Gräfin darstellte, war in Wien, wiewohl man sie in Italien als Sängerin hochstellte, nicht sehr beliebt[30]. Dagegen machte sich die Darstellerin des Pagen, Sgra. Bussani, welche zum erstenmal auftrat, obgleich keine Sängerin von erstem Rang, durch ihren schönen Wuchs und ihr ungezwungenes Spiel[31] oder, wie da Ponte[32] sagt, durch ihre smorfie und pagliacciate beim großen Publikum sehr beliebt. Cherubin ist sicher eine der eigenthümlichsten musikalisch-dramatischen Schöpfungen. Beaumarchais hat einen Knaben geschildert, der, eben zum Jüngling heranreifend, die ersten Regungen der Liebe in sich erwachen fühlt, in ihrer seltsamen Mischung von Sinnlichkeit und Schwärmerei für ihn selbst ein Räthsel, dessen Lösung ihn unaufhörlich beschäftigt und in Spannung hält. Das Schloß des Grafen Almaviva ist kein der Unschuld günstiger Aufenthalt, so ist denn auch der schöne Knabe, der allen Frauen gefällt, von Lüsternheit und Vorwitz nicht mehr frei; tu sais trop bien, sagt er zu Susanne, que je n'ose pas oser. Die musikalische Charakteristik hält sich natürlich nur an seine Gefühle, die in verschiedenen Nuancen ihren Ausdruck finden. Susanne gegenüber, wo er sich frei gehen läßt, spricht er rückhaltslos die Erregtheit seines ganzen Wesens in der berühmten Arie (6) aus, welche die fieberhafte Unruhe, das tiefe Sehnen nach einem unbestimmten, nicht zu erfassenden Gegenstand so ergreifend ausdrückt. Das Schwanken der Gefühle, die noch zu

[30] Cramer, Magaz. f. Mus. 1788 II S. 48. Sie war am 24. Sept. 1784 zuerst mit Beifall aufgetreten (Wien. Ztg. 1784 Nr. 79 Anh.) und erschien nach einer Pause im Figaro zuerst wieder auf der Bühne (Wien. Ztg. 1786 Nr. 35 Anh.). [Als verehelichte Mombelli sang sie 1788 die Zerline im Don Giovanni.]

[31] Berl. mus. Ztg. 1793 S. 134.

[32] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 111, vgl. 135 f.

keiner bestimmten Leidenschaft sich gestalten können, aber in rastloser Bewegung derselben entgegenstreben, die Qual und der Genuß dieser nie befriedigten Erregung haben einen wunderbar schönen, auch das sinnliche Element hervorhebenden Ausdruck gefunden. Merkwürdig ist die Einfachheit der Mittel, durch welche diese außerordentliche Wirkung erreicht wird. Eine an sich nicht ungewöhnliche Begleitungsfigur der Geigen unterhält die unruhige Bewegung, die Harmonie macht nie auffallende Rückungen, starke Drucker und Accente jeder Art sind äußerst sparsam angebracht, und doch ist diese zerfließende Weichheit mit einer verzehrenden Gluth gepaart. Von besonderer Wirkung ist dabei die Instrumentation, die ein ganz neues Kolorit annimmt; die Saiteninstrumente sind gedämpft, die Klarinetten treten zum erstenmal, und sehr bedeutend, sowohl für sich, als durch die Mischung mit Hörnern und Fagotten hervor[33]. Eine merklich unterschiedene Schattirung zeigt die Romanze im zweiten Akt (11). Cherubin spricht hier nicht unmittelbar seine Empfindung aus, sondern er trägt eine Romanze vor, in welcher sie schon in eine bestimmte Form gekleidet ist, und in Gegenwart der Gräfin, zu der er mit der ganzen Schüchternheit knabenhafter Schwärmerei aufblickt. Die Form ist der Situation gemäß die des Liedes, die Singstimme trägt die schöne, klar dahinfließende Melodie in stetigem Zusammenhang vor, die Saiteninstrumente führen pizzicato eine einfache, die Guitarre nachahmende Begleitung durch; allein diese feingezogenen Umrisse werden durch Solo-Blasinstrumente wunderbar schattirt und belebt. Für den Gang der Melodie und die Vollständigkeit der Harmonie an sich entbehrlich, führen sie in den zartesten Zügen das aus, was man in der Romanze zwischen den Zeilen lesen soll, was im Herzen dessen vorgeht, der sie vorträgt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Anmuth der Melodie, die Feinheit der Stimmführung, den Reiz der Klangfarbe, die Zartheit im Ausdruck: das Ganze ist von hinreißendem Zauber. Der Ausdruck der Stimmung ist, obgleich die Melodie freier geführt, die Harmonie

[33] Das Bruchstück eines Partiturentwurfs dieser Arie zeigt im ersten Abschnitt völlige Übereinstimmung; [nach der zweiten Ausführung des Hauptmotivs sollte (S. 59 Syst. 2 T. 3) zu den Worten solo ai nomi d'amor, di diletto ein zweiter Zwischensatz in As dur folgen. Rev. Ber. S. 79.] Ein Klavierauszug dieser Arie mit Begleitung einer Violine ganz von Mozarts Hand geschrieben ist bei Jul. André.

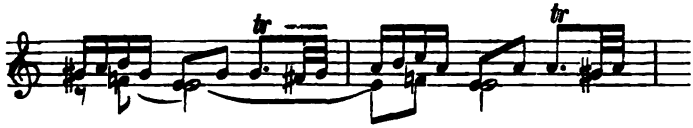
reicher und bewegter ist, gehaltener, klarer als in jener Arie; allein eine schmachtende Zärtlichkeit verbreitet einen feuchten Glanz über das Ganze.

Leider sind wir um eine dritte Arie Cherubins gekommen. Nach der siebenten Scene des dritten Akts, in welcher Barberina den Pagen auffordert, sie zu begleiten, findet sich in der Originalpartitur die Bemerkung: Segue Arietta di Cherubino; dopo l'Arietta di Cherubino viene scena 7ma ch'è un Recitativo istromentato con Aria della contessa. Diese Ariette ist nicht vorhanden und vermuthlich in Folge einer scenischen Veränderung gar nicht geschrieben. Schade; Cherubin der Barberina gegenüber, das gäbe einen wesentlichen Zug, der jetzt im Bilde desselben fehlt. Aber auch so ist dieses Bild ein so anziehendes, eigenthümliches, daß man Cherubin unbedenklich zu den genialsten Schöpfungen Mozarts rechnen darf.

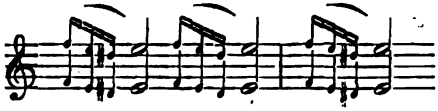
So sehen wir diese ganze Reihe der handelnden Personen als menschlich fühlende Wesen vor uns, wir verstehen aus dem innersten Kern ihrer Natur heraus ihr Handeln und Benehmen, jeder stellt sich als ein bestimmt ausgeprägtes Individuum dar. Der Meister psychologischer Charakteristik empfand kein Bedürfnis, derselben durch ein äußerliches Kostüm zu Hülfe zu kommen und verzichtete darauf, durch Anwendung bestimmter musikalischer Formen daran zu erinnern, daß das Stück in Spanien spielt. Nur einmal ist auch dieses Mittel passend benutzt. Der Tanz, welcher im dritten Akt bei der Hochzeitsfeier aufgeführt wird (22, S. 303 der n. A.), erinnert so bestimmt an die noch jetzt in Andalusien übliche Melodie des Fandango[34], daß man nicht zweifeln kann, dieselbe sei damals in Wien bekannt gewesen. Auch Gluck hat in seinem 1761 in Wien aufgeführten Ballet Don Juan dieselbe Tanzmelodie benutzt. Vergleicht man Mozarts Tanz mit den beiden anderen (Notenbeil. V), so ergiebt sich, daß er aus einigen charakteristischen melodiösen und rhythmischen Elementen des Originals durchaus frei und selbständig ein neues Musikstück gebildet hat, in welchem Würde und Grazie eigenthümlich gepaart sind; die Behandlung der Bässe und Mittelstimmen, das abwechselnde Eingreifen der Blasinstrumente erhöhen das fremdartige Kolorit desselben. Bei den Worten des Grafen,

[34] Dohrn, N. Ztschr. f. Mus. XI S. 168.

welcher sich mit der Nadel gestochen hat, fällt das Fagott mit einigen klagenden Tönen ein



die sehr komisch dazu passen. Sie sind aber nicht hier erst angebracht, um den Schmerz auszudrücken, sie gehören zur Tanzmusik und sind schon vorher an der entsprechenden Stelle gehört, so wie sie auch nachher wieder vorkommen; der Scherz liegt eben in dem scheinbar zufälligen Zusammentreffen der Tanzmusik mit dem Moment der Situation. Der schöne Marsch, welcher dem Ballet vorangeht, dessen allmähliches Herankommen eine sehr wirksame Steigerung hervorbringt (I S. 669), erhält besonders durch die bei der häufigen Wendung nach Moll in den Blasinstrumenten abwechselnd durchklingende Figur



eine etwas fremdartige Färbung (I S. 764), ohne übrigens einen bestimmt ausgesprochenen nationalen Charakter zu tragen. Auch die Chöre, welche bei dieser Gelegenheit von Frauen- oder gemischten Stimmen gesungen werden, machen so wenig als der Chor im ersten Akt (8) Anspruch auf spanischen Nationalcharakter, sie sind munter, frisch, sehr anmuthig und entsprechen dadurch vollkommen der Situation.

Bisher ist hauptsächlich eine Grundlage der musikalisch-dramatischen Charakteristik ins Auge gefaßt worden, die psychologische Auffassung, welche jede Person ihre Empfindungen als Bedingungen ihres Handelns ihrer individuellen Natur gemäß darlegen läßt. Nicht minder bedeutsam sind die Umstände und Verhältnisse, durch welche die Handlung, an der sich verschiedene Personen in mannigfacher Weise betheiligen, bestimmt wird; in der musikalischen Darstellung gehen daraus die Ensemblesätze hervor. Auch hier bleibt die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls oberster Grundsatz; aber das Zusammenstoßen verschiedener Personen verlangt ein schärferes Hervorheben der individuellen Eigenthümlichkeiten, während die Aufgabe, ein Ganzes zu schaffen, an

den einzelnen die Forderung stellt, sich diesem Ganzen unterzuordnen. Eine Ausgleichung ist unausweichlich, diese aber kann nur aus den Bedingungen hervorgehen, auf welchen das musikalische Kunstwerk als solches begründet ist. Gehalt und Form dieser Ensemblesätze ist natürlich mannigfachen Modifikationen unterworfen. Manche derselben sind nur eine ausgeführtere, durch Vertheilung unter mehrere Personen reicher gegliederte Exposition einer bestimmten Situation oder Stimmung und daher ihrer ganzen Anlage nach einfach. So die ersten Duette zwischen Figaro und Susanne (1, 2), Susanne und Marcelline (5), das Schreibduett (20), auch das Duett zwischen dem Grafen und Susanne (16); sie unterscheiden sich von den Arien mehr der Form als dem Wesen nach. Wenn während der Ankleidescene Cherubin auf die Äußerungen Susanne's sich einließe, wenn auch die Gräfin sich unmittelbar daran betheiligte, so würde ein solches Duett oder Terzett die Situationen mannigfaltiger in den einzelnen Zügen darstellen, die Form würde durch kontrastirende Elemente reicher werden, der dramatische Gehalt würde aber von dem, welchen jetzt die Arie wiedergiebt, nicht wesentlich verschieden sein. Auch das Terzett im zweiten Akt (13) hat diesen Charakter: eine Situation, eine Stimmung ist festgehalten, nur in den verschiedenen Personen verschieden wiedergespiegelt. Hier ist also der Ausgangspunkt für die Einheit in der Haltung des Ganzen bestimmt gegeben, auch erweisen sich die Mittel der musikalischen Formgebung, z. B. die Wiederholung eines Motivs an verschiedenen Stellen, die Bearbeitung desselben, die Kombination verschiedener Motive meistens den Forderungen der Situation bequem. Indessen zeigt ein genaueres Eingehen ins Detail schon hier, wie nur ein Verein genialer Auffassung und meisterlicher Formgewandtheit eine völlige Kongruenz der musikalischen und dramatischen Gestaltung hervorbringen konnte.

Die Schwierigkeit der Aufgabe wächst, je mehr die Musik an der fortschreitenden Handlung sich betheiligen soll. Schon das Duett zwischen Susanne und Cherubin (14), während dessen er zu entkommen sucht und endlich aus dem Fenster springt, giebt hiervon Probe. In der einfachen Situation drückt sich doch die treibende Unruhe in so vielen einzelnen, kleinen Motiven aus, daß als das eigentlich Charakteristische eine Bewegung hervortritt, die einer wirklich fortschreitenden Handlung sehr nahe

kommt. Dieſe ſchwankende Bewegung aber giebt die Muſik ſo charakteriſtiſch wieder, daß ſie nur dieſem einen Impuls in einer raſtloſen Strömung zu folgen ſcheint; und doch iſt dies nur die Wirkung einer beſtimmten muſikaliſchen Formung, welche ein bezeichnendes Motiv entſprechend durchführt. Die Orcheſterpartie bildet ein abgeſchloſſenes Muſikſtück von ſehr entſchiedenem Charakter, der durch die Singſtimmen und die Aktion ſeine beſtimmte Deutung erhält [35].

Mitten in die Handlung geſtellt iſt das Terzett im erſten Akt (7). Hier ſind nicht allein drei Perſonen von verſchiedenartiger Natur einander gegenübergeſtellt, ſondern im Moment der Handlung ſind ihre Intereſſen und Empfindungen völlig getheilt, jede wird durch andere Vorausſetzungen beſtimmt. Die Handlung ſelbſt aber ſchreitet vorwärts und mit der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnſeſſel tritt eine Wendung ein, welche ſämmtlichen Perſonen eine veränderte Stellung zu einander giebt. Zunächſt wird man den treffenden, fein nuancirten muſikaliſchen Ausdruck bewundern, beſonders wenn die Stimmen zuſammengehen, z. B. gleich anfangs (S. 64 f.) wo der Zorn des Grafen: tosto andate e scacciate il seduttor! die verlegene Entſchuldigung Baſilio's: in mal punto son qui giunto, die Angſt Suſanne's: che ruina, me meschina! jede individuell ſcharf charakteriſirt zu einem Ganzen verſchmolzen ſind. Ebenſo zum Schluß, wenn in der durch die Überraſchung hervorgerufenen ironiſchen Wendung des Grafen Unmuth ſich gegen Suſanne wendet: onestissima signora, or capisco come va, die nun ihrer ſelbſt wegen in Beſorgnis iſt: accader non puo di peggio, während Baſilio ſeinem Spott freien Lauf läßt: cosi fan tutte le belle. Aber während die Muſik allein der Handlung zu folgen ſcheint, finden wir ein nach den Geſetzen der muſikaliſchen Form ſtreng geglie-

[35] Das Duett hat im Druck drei unnöthige Abkürzungen erfahren; [dieſelben ſind im Autograph durch Rothſtift-Einklammerungen angedeutet. Die urſprüngliche, längere Geſtalt iſt im Anhang der neuen Ausgabe S. 403 f. mitgetheilt. „Mögen ſie (die Abkürzungen) nun von Mozart ſelbſt gemacht ſein oder nicht, ſie ſind ſehr zweckmäßig, da das Stück für die geſpannte Situation nicht flüchtig genug vorübergehen kann", Rietz im Rev. Ber. S. 80. Wer das Ebenmaß der muſikaliſchen Gliederung zu Grunde legt, giebt doch vielleicht der unverkürzten Geſtalt den Vorzug.] Auf einem Skizzenblatt finden ſich mit der Überſchrift Atto 2 do Scena 3 in vece del Duetto di Susanna e Cherubino einige Takte als Einleitung zu einem anderen Duett (Rev. Ber. a. a. O.), die offenbar ohne Fortſetzung geblieben ſind.

dertes und durchgeführtes Ganze, in dem sich alles so leicht zusammenfügt, daß man sich über ein glückliches Zusammentreffen dramatischer und musikalischer Effekte freuen möchte, wo man die tiefe künstlerische Einsicht zu bewundern hat. Die hochkomische Wirkung, wenn Basilio ironisch seine früheren Worte eine Quinte höher wiederholt, wird schon durch die musikalische Form nothwendig bedingt. Ähnlich wirkt es, wenn da, wo bei der Rückkehr in die Tonart die Wiederaufnahme des Hauptmotivs erwartet wird, der Graf dieselben Noten, mit welchen er voller Entrüstung auf Susanne's Fürbitte ausgerufen hatte: parta, parta il damerino! gegen Susanne selbst wendet: onestissima signora, or capisco, come va — und welche Bedeutung gewinnt der Wechsel zwischen f und pp beim Vortrag. Solche Züge der feinsten dramatischen Charakteristik gehen unmittelbar aus der musikalischen Gestaltung hervor, sie gehören auch allein dem Komponisten an, denn der Text giebt dazu keine direkte Veranlassung.

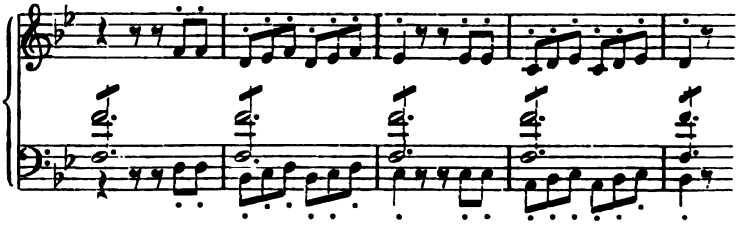
Ungleich höher steigert sich die dramatische Bewegung in den beiden Finales. Mit richtigem Takt ist das Finale des zweiten Akts aus den bei Beaumarchais vorhandenen Elementen, abweichend von dessen Aktschluß, den musikalischen Bedürfnissen gemäß konstruirt. Mit der naturgemäß allmählich zunehmenden Zahl der an der Handlung betheiligten Personen und der dadurch bewirkten Steigerung der Mittel steigert sich das dramatische Interesse, indem aus jeder Lösung eines Knotens sich eine neue Verwickelung ergiebt, welche die Handelnden in stets verschiedene Stellungen zu einander bringt. Die einzelnen Situationen bieten die lebendigste Abwechslung dar, bewegen sich in strengem Zusammenhang vorwärts und jede einzelne hält in einer Grundstimmung lange genug an, um der musikalischen Ausführung Raum zu geben[36]. So ergeben sich den Situationen entsprechend acht ausgeführte, nach Anlage und Charakter verschiedene Sätze, welche das Finale bilden. Daß die Vorzüge der Wahrheit im Ausdruck und der Schärfe in der individualisirenden Charakteristik sich hier in gesteigertem Maße bewähren, bedarf kaum der Erwähnung. Anstatt einzelne Züge hervorzuheben, mag hier vielmehr auf die Meisterschaft hingewiesen werden, mit welcher

[36] Diese zusammenhängende Organisation der einzelnen Glieder des Finale ist selten zu finden, meistens sind es nur locker zusammengereihte Scenen, z. B. selbst in Casti's Re Teodoro.

in den einzelnen Sätzen der Gesammtcharakter bezeichnet und festgehalten ist. Das Finale beginnt mit dem Ausdruck der gespanntesten Leidenschaft, der Graf glüht vor Zorn und Eifersucht, die Gräfin, im tiefsten Herzen gekränkt, zittert vor den Folgen ihrer Unvorsichtigkeit: nirgends in der Oper tritt das pathetische Element in gleichem Maß hervor, der Konflikt ist so stark ausgesprochen, daß eine ernsthafte Katastrophe bevorzustehen scheint. Aber Susanne's unerwartete Erscheinung bringt eine Enttäuschung hervor, die nicht treffender ausgedrückt werden kann, als durch das rhythmische Motiv des zweiten Satzes[37]. Die spöttische Heiterkeit der Susanne, welche augenblicklich die Situation beherrscht, wird durch die Unsicherheit der beiden andern in eigener Weise gemildert. Die Unruhe des folgenden Satzes hat einen ganz veränderten Charakter, indem die Hauptpersonen sich in die völlig verschobene Stellung zu einander erst finden müssen. Der Graf muß seine Gemahlin versöhnen, ohne innerlich überzeugt zu sein, der Gräfin geht Zürnen und Vergeben zwar vom Herzen, aber sie fühlt, daß sie nicht mehr ganz im Recht ist, Susanne ist bemüht, Verständnis und Versöhnung herbeizuführen, wobei sich die Gräfin ihrer Überlegenheit wie unwillkürlich unterordnet: es ist ein kleiner Krieg, der hier mit den artigsten Manieren geführt wird, alle Empfindungen sind gebrochen, keine kommt ungetrübt zum Vorschein. Und nun sehe man das Musikstück an. Eine Reihe kleiner Motive, deren jedes ein eigenthümliches Element der Situation charakterisirt, sind locker zusammengefügt, scheinbar durcheinander geworfen, keins wird selbständig ausgeführt, eins treibt das andere fort. Aber die einzelnen Motive treten immer da ein, wo der dramatische Ausdruck sie fordert, jede Wiederholung wirft ein neues Schlaglicht auf die Situation, und dabei enthält die scheinbare Unordnung bei genauer Prüfung den wohlgegliederten Bau einer musikalischen Durchführung. Eben dadurch wird der merkwürdige Totaleindruck einer trüben, in stetem Bestreben sich aufzuraffen unruhig schwankenden Empfindung hervorgebracht, die auch in den Momenten einer gewissen Beruhigung nicht bloß in einzelnen scharf schmerzlichen Accenten hervorbricht, sondern die mit wahrhaft himmlischem Wohllaut

[37] Molto Andante hat ihn Mozart überschrieben und nicht Andante con moto, wie früher gedruckt war, wobei wieder zu bemerken ist, daß Susanne aus dem Kabinet kommt tutta grave.

ausgedrückte innere Sehnsucht nach Versöhnung wie mit einem milden Schleier verhüllt. Mit der unbefangensten Fröhlichkeit tritt Figaro in diese schwüle Atmosphäre; das auf den Schluß in Es dur unmittelbar eintretende G dur schneidet alles frühere ab. Seine frische Lustigkeit wirkt wahrhaft erquicklich, aber auch er fühlt sich gleich unsicher, da er merkt, daß sein Geheimnis verrathen ist, ohne daß er den Grund einsieht. Der Eifer, mit dem der Graf auf ihn eindringt, die Lebhaftigkeit, mit der die Frauen ihn auf den rechten Weg zu bringen suchen, sein Zurückhalten und Nachgeben geben dieser Scene etwas wahrhaft Diplomatisches, das die Musik durch einen Anstrich von Würde, die nur mitunter wie unwillkürlich lebhaftere Regungen verräth und zuletzt in dem köstlichen Ensemble aller vier Stimmen völlig den Charakter des Geheimnisvollen annimmt, wunderbar wiedergiebt. Den vollständigsten Gegensatz zu diesem feinen Spiel macht der halbbetrunkene Gärtner mit seiner Denunciation; dieser Gegner verlangt eine ganz andere Behandlung. Die musikalische Charakteristik wird lebhafter, derber, die einzelnen Züge stärker markirt; es geht lauter zu, so lange der Gärtner im Vordergrunde steht. Sowie der Graf das Examen mit Figaro beginnt, ändert sich auch der Ton. Das merkwürdige Andante $^6/_8$, in welchem das klopfende Motiv



rastlos in den verschiedensten harmonischen Wendungen durchgetrieben wird, drückt eine Ungeduld aus, die sich kaum zu bezwingen im Stande ist und eine heftige Explosion mit Mühe zurückhält, — ganz entsprechend der Spannung, mit welcher alle dem Gange der Entwickelung folgen, die schließlich doch zu keiner befriedigenden Lösung gelangt. Da tritt zuletzt Marcelline mit ihren Verbündeten auf. An dem festen, kräftigen Schritt', den die Musik annimmt, merkt man sogleich, daß ein ganz anderer Kampf beginnt: jetzt wird die Gefahr ernstlich, die Situation verändert sich, es tritt eine andere Gruppirung ein. Marcelline,

Basilio, Bartolo stehen auf der einen Seite zusammen, die Gräfin, Susanne, Figaro auf der andern, beide Parteien schlagfertig und kampfgeübt, fest zusammenhaltend, zwischen ihnen der Graf, bald hierhin, bald dorthin gewandt. Als die Verhandlung geendigt, Marcelline's Recht anerkannt ist, hat sich das frühere Verhältnis umgekehrt: Marcelline mit den ihrigen ist im Vortheil, Figaro mit den seinigen im Nachtheil. Jetzt ist es die unterliegende Partei, welche außer Fassung gesetzt eine ungleich lebhaftere Aufregung äußert, während die obsiegende mit einer höhnischen Ruhe sich ihres Triumphes erfreut. In zweimaliger Steigerung des Tempo endigt das Finale in breiter Ausführung dieser endlich gewonnenen, zwar zwiespältigen, aber auf jeder Seite entschieden ausgesprochenen Stimmung, und bringt damit nach dem langen Ringen und Kämpfen einen Abschluß[38].

Ganz verschieden ist der Bau des zweiten Finales. Wir werden gleich in die lebendigste Intrigue eingeführt, in Folge deren eine Verwechslung und Überraschung die andere drängt. Die Gräfin als Susanne verkleidet erwartet den Grafen, Figaro und Susanne lauschen, da kommt der Page, dann der Graf, und nun geht das Spiel an, wo jeder an den Platz kommt, auf den er nicht gehört, das erhält, was ihm nicht bestimmt war, und mit einem anderen zu thun hat als er glaubt. Mozart hat allein das Unterhaltende dieser stets wechselnden Täuschung aufgefaßt, die Musik hält den Charakter des heiteren lebhaften Spiels fest; den Ausdruck der Empfindung oder auch nur des sinnlichen Reizes hat er hier möglichst zurückgehalten. Dadurch erscheint das Bedenkliche der Situation gewissermaßen nur als die unvermeidliche faktische Grundlage, auf welcher das Spiel sich entwickelt. Daß die Musik nun im Stande ist, diesem flüchtigen Spiel auf Schritt und Tritt zu folgen, in allen Wendungen sich demselben anzuschließen ist an sich staunenswerth; die höchste Kunst des Meisters bewährt sich aber wieder darin, daß ein musikalisch konzipirter und in sehr festen Formen ausgeführter Satz das dramatische Leben im ganzen und einzelnen zu vollkommener Darstellung bringt. Nirgends vielleicht tritt der Stil der Intrigue, den Zelter

[38] Holmes erzählt (Life of Mozart p. 269), Mozart habe dies Finale in zwei Nächten und einem Tage ohne Unterbrechung geschrieben; im Laufe der zweiten Nacht befiel ihn ein Unwohlsein, das ihn aufzuhören zwang, als nur noch einige Seiten zu instrumentiren waren.

als den eigenthümlichen des Figaro lobt[39], feiner und geistreicher hervor als in diesem Ensemble. Es ist die Wirkung der Kunst nicht allein jede Person ihre Empfindungen und Absichten wahr und treffend aussprechen zu lassen, sondern zugleich den Charakter und Gang der Situationen so prägnant darzustellen, daß von daher erst das rechte Licht auf jene einzelnen Äußerungen fällt, endlich aber dem Ganzen eine heitere Färbung zu geben; alles dies ist hier im seltensten Maße vereinigt. Sowie Figaro und Susanne einander gegenübertreten, ändert sich Haltung und Ton. Ernste und wahre Gefühle brechen durch die augenblickliche Verstellung durch und sollen als echte zur Geltung kommen: hier werden Kraft und Feuer ebensowohl wie Innigkeit der Empfindung maßgebend für die Darstellung. Erst mit dem Auftreten des Grafen beginnt wieder das Spiel, um ihn zu täuschen, das zu einer Reihe von Überraschungen führt, welche in der Erscheinung der Gräfin ihren Gipfelpunkt findet. Die Musik giebt den versöhnenden Eindruck ihrer Sanftmuth und Güte so innig und bezaubernd wieder, daß man an den Ernst der Aussöhnung glauben muß, und so auch gern die Heiterkeit theilt, mit welcher das Fest nach so vielen Störungen endlich beschlossen wird[40].

Neben diesen beiden Finales nimmt einen ganz eigenthümlichen Platz das Sextett (18) ein, welches nach Kelly's Angabe Mozart das liebste Stück in der ganzen Oper war[41]. Diese Vorliebe ist sehr bezeichnend, denn in keinem anderen Stück spricht sich in gleicher Weise sein liebenswürdiger Charakter aus. Während in der Oper die Gerichtsscene wegfällt, welche bei Beaumarchais eine bedeutende Stelle einnimmt, ist die Wiedererkennung des Figaro durch Marcelline und Bartolo in den Vordergrund gebracht. Diese hat bei Beaumarchais durch den kühl sarkastischen Ton etwas Peinliches; die musikalische Auffassung ließ auch in dieser Scene das menschliche Gefühl zur Geltung kommen; sie würde rührend sein, wenn nicht die Verhältnisse, aus welchen sie

[39] Zelter, Briefw. m. Goethe V S. 434.

[40] Da Basilio und Don Curzio, sowie Bartolo und Antonio von je einem Sänger gegeben wurden, sind in der Partitur nur zwei musikalische Partien geschrieben; es traten also Statisten im entsprechenden Kostüm auf. [Nach dem Rev. Ber. S. 89 ist Curzio im Autograph hier überhaupt nicht genannt, da Mozart wußte, daß er und Basilio von derselben Person dargestellt wurden. Die neue Ausgabe läßt daher Curzio mitkommen und mitsingen.]

[41] Kelly, Remin. I p. 260.

hervorgeht, so eigenthümlicher Art wären. Die Eltern geben sich wie der Sohn dem Gefühl herzlicher Freude und Zärtlichkeit aufrichtig und unbefangen hin, als Susanne herbeieilt, um Figaro loszukaufen. Die Heftigkeit, mit welcher sie bei diesem unerwarteten Anblick ihren Zorn über Figaro's vermeintliche Untreue ausläßt, ist ganz ernsthaft gemeint und nothwendig, um zu zeigen, wie sehr ihr Herz dabei betheiligt ist. Unter Liebkosungen derer, die sie für ihre Gegner halten muß, erfährt sie die Wahrheit, wobei die herzliche Melodie, mit der Marcelline den Sohn begrüßt, ins Orchester verlegt ist, während sie sich vor Susanne als seine Mutter bekennt. Als dies der Überraschten so unglaublich vorkommt, daß sie jedem die Bestätigung abfragt, nimmt die Situation allerdings etwas Komisches an, das aber lediglich in der unerwarteten Verrückung aller Verhältnisse liegt, nicht in der Empfindung der Betheiligten, die nur ihrer Sache gewiß sein wollen, um sich ihrer Freude ganz hinzugeben. Und nun quillt die innige Befriedigung dankerfüllter Herzen wie in einem silberhellen Strom mit bezaubernder Anmuth hervor, daß die Glücklichen, die sich in Liebe gefunden haben, wie von einem milden Lichte verklärt erscheinen. Von ergreifender Wirkung ist es, daß die ganze schöne Stelle sotto voce vorgetragen wird, was Mozart immer mit tiefer psychologischer Wahrheit anwendet[42]. Aber die Glücklichen sind nicht allein, und der Kontrast der beiden noch gegenwärtigen Personen bringt ein Temperament hervor, welches den Charakter einer rührenden Idylle aufhebt, die hier nicht am Ort wäre. Die eine Person ist der Graf, der seine Pläne scheitern sieht und mit Mühe Zorn und Schmerz soweit zurückhält, daß er sich nicht bloßstellt. Die andere ist der einfältige, stotternde Richter Don Curzio, der als ein Werkzeug des Grafen seine Sentenz gesprochen hat und nun mit Staunen sieht, was um ihn vorgeht; unfähig eines Gedankens, spricht er bald diesem bald jenem nach; und weiß zuletzt nichts Besseres zu thun, als mit seinem Herrn und Meister einzustimmen. Der auffallende musikalische Effekt, wenn der hohe Tenor mit dem Baß des Grafen geht, macht den Eindruck schneidender Ironie, indem dieser dumme Mensch, ohne von

[42] Anfangs hatte er die reizende Melodie der Susanne (S. 264 f.) auch dem Fagott und der Flöte gegeben, dann aber beide Instrumente ausgestrichen, um die Singstimme frei walten zu lassen. [Vgl. Rev. Ber. S. 81.] Überhaupt ist die Instrumentation im Sextett sehr mäßig gehalten.

dem, was den Grafen aufregt, etwas zu empfinden, unwillkürlich ihm nachbetet. So dient er, wie im Terzett des ersten Akts Basilio, dazu, dem Ausdruck der Gemüthsbewegung ein komisches Element beizumischen, das den Grundton nicht beeinträchtigt, sondern nur modificirt. Diese Gestalt aber gehört ganz Mozart an, und wie er eine durchaus komische Figur so in die wesentlich rührende Situation hineinstellt, daß sie ihre volle Wirkung thut, ohne die Wahrheit im Ausdruck der herzlichen Empfindung zu stören, das zeugt für Mozarts tiefe Auffassungs- und Darstellungskraft des Dramatischen.

Kelly erzählt, daß Mozart ihn gebeten habe, während des Singens nicht zu stottern, um den Eindruck der Musik nicht zu stören. Er habe ihm entgegnet, daß es unnatürlich sei, wenn ein Stotterer plötzlich ohne Anstoß singe und daß er seine Partie so auszuführen denke, daß die Musik in keiner Weise beeinträchtigt werde. Mozart habe endlich nachgegeben, und der Erfolg sei glänzend gewesen, Mozart selbst habe unendlich gelacht und das Sextett habe wiederholt werden müssen. Nach der Vorstellung sei Mozart auf die Bühne gekommen, habe ihm beide Hände geschüttelt und ihm gedankt, „Sie hatten Recht und ich Unrecht[43].“ Das war gewiß liebenswürdig von Mozart, aber ohne Zweifel war seine erste Ansicht richtig. Einem Meister in der Mimik mochte ein solches Kunststück gelingen, aber Don Curzio darf auf keinen Fall im Sextett durch karikirte Komik zur Hauptperson gemacht werden. Dagegen wird wohl diese Person als ein musikalischer Pleonasmus ganz gestrichen. Wenn man dann doch wenigstens Basilio bei dieser Scene gegenwärtig sein ließe und ihm diese Partie übertrüge.

Das Sextett ist besonders geeignet, uns über die Weise, in welcher Mozart seine Darstellungsmittel anwendete, Aufschluß zu geben. Vor allem tritt uns seine Kunst, zu gruppiren und dadurch ein übersichtliches Ganze herzustellen, glänzend entgegen. Verständnis und Wirkung der Musik beruht wesentlich, wie dies von der Architektur gilt, auf der Eurhythmie der Verhältnisse. Ist auch ein strenger Parallelismus der einzelnen Glieder nur unter gewissen Verhältnissen anwendbar, so muß die Symmetrie derselben doch dem Gefühl des Hörers stets gegenwärtig sein. Dies gilt wie von der Bildung der einzelnen Perioden so auch

[43] Kelly, Remin. I p. 260 f.

von der Kompoſition eines größeren Ganzen; je reicher die Mittel ſind, je komplizirter die Aufgabe ihrem Inhalte nach iſt, um ſo wichtiger wird ein feſt umriſſener Grundplan, der für die Freiheit lebendiger Durchbildung im einzelnen erſt die rechte Sicherheit bietet. Im Drama wird die Charakteriſtik der Situation für dieſe Gliederung in gleicher Weiſe maßgebend, wie das Geſetz der muſikaliſchen Formgebung. Den Einigungspunkt dieſer verſchiedenen Potenzen ſicher zu finden und von dieſem aus das Ganze feſt und klar zu organiſiren, iſt eine von Mozarts bedeutendſten künſtleriſchen Eigenſchaften. In unſerm Sextett bilden zunächſt Marcelline, Bartolo und Figaro eine natürliche Gruppe, ſie kündigen ſich gleich als muſikaliſch zuſammengehörig an und bleiben meiſtens zuſammen, wobei wiederum der Sache angemeſſen Marcelline und Bartolo einander genauer entſprechen, während Figaro das verbindende Glied dieſer kleinen Gruppe bildet. Ihnen gegenüber ſtehen der Graf und Don Curzio, die wiederum zuſammenhalten, aber mit größerer Freiheit in der Bewegung des einzelnen. Mit Suſanne tritt ein neues Element ein. Da ſie anfangs Figaro entgegentritt, geſellt ſie ſich in der muſikaliſchen Geſtaltung dem Grafen zu: jetzt ſtehen zwei ſcharf charakteriſirte Gruppen von je drei Perſonen einander gegenüber, deren jede in ſich wieder beſtimmte Gliederung und lebendige Bewegung hat. Die nun erfolgende Aufklärung löſt das Enſemble zunächſt in ein Einzelgeſpräch auf; nach demſelben iſt die Situation verändert. Suſanne iſt zu Figaro, Marcelline und Bartolo übergetreten, dieſe bilden eine Gruppe, deren Hauptperſon Suſanne iſt, ohne daß die anderen ihre Selbſtändigkeit aufgeben. Dieſer konzentrirten Hauptmacht gegenüber gewinnt der Ausdruck der unzufriedenen Minorität an Schärfe und Energie, der ſich ſchließlich zum Uniſono ſteigert. Schon aus dieſen Andeutungen erhellt, mit welcher architektoniſchen Feſtigkeit ein Tonſtück aufgebaut iſt, das den Hörer zunächſt nur die völlige Freiheit einer lebendigen dramatiſchen Bewegung wahrnehmen läßt. Nicht anders verhält es ſich in den andern Enſembleſätzen. Namentlich in den lang ausgedehnten Finales beruht die Leichtigkeit, mit welcher man überall folgt, die Steigerung des Intereſſes weſentlich auf der ſtrengen Geſetzmäßigkeit der Organiſation, welche die einzelnen Glieder im richtigen Verhältnis zu einander und zum Ganzen hält, ohne die Freiheit,

das für jeden Moment Passende auszudrücken, irgend zu beschränken. Je einfacher und knapper die Form ist, um so leichter läßt sich erkennen, wie innerhalb der festen Umgrenzung die größte Beweglichkeit der Detailausführung gestattet ist.

Das vorherrschende dramatische Leben hat für die musikalische Gestaltung im allgemeinen einfache Formen und Beschränkung in der Ausführung bedingt. In den Arien ist die hergebrachte Form von zwei ausgeführten Sätzen nur ausnahmsweise angewendet, meistens ist die Cavatinen- oder Rondoform zu Grunde gelegt und mit aller Freiheit, aber nach knappem Zuschnitt behandelt; auch die Mehrzahl der Duette ist in ähnlicher Weise angelegt. Mozart hat sie deshalb auch gewöhnlich Duettino, Arietta überschrieben. Aber weder der enge Raum, noch das dramatische Interesse haben ihm je einen Vorwand gegeben, auf eine fest gegliederte, abgerundete Form zu verzichten; immer weiß er den Punkt zu treffen, von wo aus ein Ganzes sich organisirt. So wird jeder einzelne Satz in den Finales im vollständigen Verlauf einer naturgemäßen Entwickelung zu einem Abschluß geführt, der das neu eintretende Element vorbereitet und den Kontrast um so wirksamer hervortreten macht.

Was im allgemeinen gilt, findet natürlich auch auf die Behandlung des einzelnen, zunächst der Singstimmen, Anwendung. Die dramatische Charakteristik erfordert die vollkommenste Freiheit jeglicher Mittel; breit ausgesponnene Cantilenen, kürzere melodiöse Phrasen, scharf ausgeprägte Motive, die erst durch Verarbeitung zu ihrer Geltung gelangen, deklamatorischer Vortrag, der sich bis zum leichten Gesprächston herabstimmt — alles kommt an seinem Platz zur Verwendung, oft in raschem Wechsel und in bunter Mischung. Es genügt aber nicht, daß das einzelne Mittel wirksam angewendet wird, die Aufgabe ist, sie zu einander ins rechte Verhältnis zu setzen, daß eins das andere hebe und alle zu einer Totalwirkung zusammengreifen. Die Sicherheit im Gebrauch der Gesangsmittel wie die Harmonie der Wirkung ist in den großen Ensemblesätzen wie im kleinsten Gesangstück bewundernswürdig; man betrachte sich z. B. das Sextett und das zweite Duett, welche ganz verschieden und durch Feinheit des Details und schlagende Wirkung in ihrer Art gleich ausgezeichnet sind.

Als eine Folge dieser Richtung ist die große Einfachheit in der Behandlung der Singstimmen sehr bemerkenswerth. Der

Gesang ist hier lediglich das Mittel, um die innere Empfindung auszudrücken. Schlichte Einfachheit entspricht nicht allein der Wahrheit des Ausdrucks, sie ist nothwendig für die Kombination verschiedenartiger Motive, welche einfache Grundelemente voraussetzt, um klares Verständnis zu erlangen. Diese Einfachheit aber ist keine abstrakt gewollte, weder zur unbedeutenden Charakterlosigkeit verflacht, noch auf jeden Reiz und Schmuck verzichtend, es ist die Einfachheit einer aus der Tiefe schöpfenden Natur, die sich unbefangen giebt wie sie ist. Aber alle Virtuosität, welche die Kunst des Singens als solche geltend machen will, ist ausgeschlossen [44].

Ein wesentliches Mittel sowohl der Charakteristik wie des Kolorits fand Mozart im Orchester. Wir wissen, wie er alle Mittel eines vollen Orchesters für charakteristischen Ausdruck und Reiz des Wohllauts zum freiesten Gebrauch bereitet und ausgebildet hat. Auf die Zeitgenossen machten auch hier die Blasinstrumente außerordentlichen Eindruck und in der That, etwas dem zarten Gewebe der Blasinstrumente bei Cherubins Romanze Ähnliches hatte man so wenig gehört, als den weichen schmelzenden Klang in der Arie desselben. Heutzutage würde man freilich eher das feine Maßhalten in der Verwendung der Blasinstrumente anerkennen. Daß Posaunen nie, Trompeten und Pauken außer der Ouverture, dem Marsch mit Chor (22) und den Schlußsätzen der Finales nur in drei Arien — des Bartolo, Figaro (9) und des Grafen — angewendet sind, wo sie durchaus charakteristisch wirken, will noch nicht viel sagen; die echte Sparsamkeit zeigt sich nicht im bloßen Verzichten auf gewisse Mittel, sondern in der Weise, wie man die, welche zur Hand sind, zu Rathe hält. Ebenso bewundernswerth ist die meisterhafte Behandlung der Saiteninstrumente, welche den Grundton des Orchesters bilden und dabei eine aus der selbständigen Bewegung der einzelnen Instrumente hervorgehende, stets frische und lebendige Vielseitigkeit entwickeln. Vor allem aber bewährt den Meister die tüchtige Gesundheit der Klangwirkung, gleich wohllautend im Kräftigen wie im Zarten, die Einheit in der Gesammthaltung, welche weder durch massenhaftes Verschwenden, noch raffinirtes

[44] Die Koloratur am Schluß der Arie des Grafen (17) ist nicht ursprünglich von Mozart geschrieben, sondern erst später, offenbar auf den Wunsch des Sängers, hinzugefügt (S. 138).

Aufsparen der Mittel einzelne glänzende Effekte zu erreichen strebt, sondern alles mit Einsicht und Maß zusammenhält und, indem sie auf die einfachste Weise am rechten Orte das Rechte zu thun weiß, nie um die nöthige Steigerung verlegen ist. Die Einfachheit der Singstimmen bedingt eine entsprechende Einfachheit der Instrumentalpartien, wie sich am deutlichsten da zeigt, wo sie obligat auftreten. Vergleicht man in dieser Beziehung Idomeneo und die Entführung, so fällt der Unterschied sehr in die Augen. In der Entführung ist im Verhältnis zu Idomeneo das Orchester viel leichter, durchsichtiger behandelt, im Figaro ist mit der höchsten Klarheit reiche Fülle und intensive Kraft des Instrumentalkolorits vereinigt.

Die Stellung, welche hier dem Orchester gegeben ist, darf man nicht bloß als einen Fortschritt gegen frühere Opern ansehen, sie ist eine wesentlich neue Leistung[45]. Hier zuerst tritt in der Oper das Orchester nicht nur als ein integrirender Theil des Ganzen auf, sondern als ein gleichberechtigter, der mit allen Kräften seiner künstlerischen Wirksamkeit selbständig für die musikalisch-dramatische Darstellung thätig ist. Diese Aufgabe konnte erst gestellt werden, nachdem für die Instrumentalmusik eine Ausdrucksfähigkeit, für das Orchester eine Durchbildung gewonnen war, wie Haydn und Mozart sie demselben gegeben hatten. In dieser seiner Selbständigkeit stellt es sich weder über noch gegen die Singstimmen, beide gehören nothwendig zusammen, keins ist je ohne das andere gedacht. Das gemeinsame Ziel, lebendige, bis ins einzelnste durchgebildete, charakteristische Wiedergabe der dramatischen Situation durch die musikalische Darstellung, wollen sie gemeinsam erreichen, jede Kraft ihrer Natur gemäß. Die Verschmelzung beider zu einer, in dieser Einheit erst vollkommenen Kraft ist durch das richtige Verhältnis bedingt, welches jeder einzelnen die größte Wirksamkeit möglich macht. Nur so darf man von einer Unterordnung reden, welche immer nur eine momentane, durch die Eigenthümlichkeit der Mittel im Verhältnis zu einem bestimmten Zweck gebotene sein kann. Dieses Orchester dient nicht mehr nur den Singstimmen zur Begleitung, es ist ein selbständiges, mit ihnen zusammenwirkendes Darstellungsmittel. Und so tritt uns dasselbe im Figaro entgegen.

[45] Vgl. Koßmaly zu Ulibicheff, Mozarts Opern S. 368.

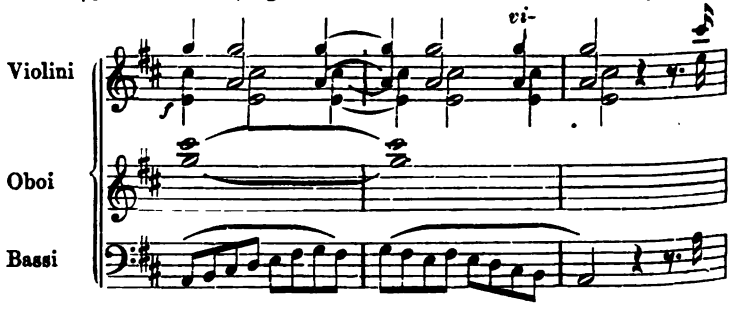
In manchen Sätzen scheint die Instrumentalpartie vor den Singstimmen den Vorrang zu behaupten, z. B. in der Arie der Ankleidescene (12), wo das lebendige, fein ausgeführte Orchesterspiel nicht allein den Faden festhält, sondern auch die Charakteristik durchführt. Andremal bildet das Orchester in der Durchführung eines oder mehrerer Hauptmotive die Grundlage, auf der die Singstimmen sich frei bewegen, wie in dem Duett zwischen Susanne und Cherubin (14), in einzelnen Sätzen der Finales z. B. dem Andante $^6/_8$ im ersten (S. 185 f.), dem ersten des zweiten Finale. Es wird wenig Nummern geben, wo nicht vorübergehend das Orchester die eine oder andere Funktion übernimmt, um die Charakteristik näher auszuführen, wie in Basilio's Erzählung von der Eselshaut (25) und in Figaro's Arie (9), wo das Orchester die Schilderung des militärischen Lebens auf seine Weise ausdrückt. Artiger ist in diesem Sinn das Orchester wohl nie verwendet worden, als in dem sogenannten Schreibduett (20). Zum Schluß des Recitativs diktirt die Gräfin die Überschrift: Canzonetta sull' aria, und sowie Susanne anfängt zu schreiben, beginnen Oboe und Fagott das Ritornell und führen von da an die Rolle durch, zu erzählen, was Susanne schreibt, während sie schweigen, so oft die Gräfin diktirt[46]. Hier hat sich übrigens noch die Spur einer Redaktionsänderung erhalten. Anstatt der jetzigen Schlußtakte des Recitativs, welche von fremder Hand in die Originalpartitur eingetragen sind, standen dort ursprünglich ganz verschiedene, auf welche das kleine Duett in B dur nicht unmittelbar folgen konnte. Offenbar dienten sie zur Einleitung einer bewegten Scene zwischen der Gräfin und Susanne, ähnlich der in Beaumarchais' Dialog. Dies bestätigt auch die erste Skizze des Schreibduetts, welcher mit der Überschrift Dopo il Duettino nur die Worte der Gräfin als Recitativ vorangehen: Or via, scrivi cor mio, scrivi! già tutto io prendo su me stessa. Der Widerspruch war also in dem vorausgehenden Duett ausgeglichen. Die beiden so nahe zusammengerückten Duette werden ein gewiß gerechtfertigtes Bedenken hervorgerufen haben; das erste, und mit ihm die motivirenden Worte des Recitativs, ist aufgegeben[47].

[46] Dieser allerliebste Zug war durch die früheren deutschen Übersetzungen gänzlich verwischt, in welchen die Gräfin erst nach dem Ritornell zu diktiren anfing.

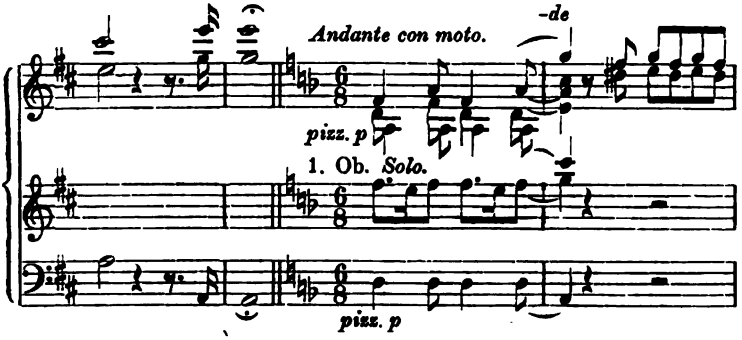
[47] [Vgl. Rev. Ber. S. 82, wo auch eine Skizze fast des ganzen Duetts,

Allein einzelne Züge, wie fein und bedeutend sie sein mögen, machen nicht den eigentlichen Charakter aus, vieles der Art war früher und von anderen mit Glück versucht. Das Wesentliche besteht darin, daß durch die Oper hindurch das Orchester, auf eigene Hand möchte man sagen, mitspielt, so daß meistentheils die Instrumentalpartie auch ohne die Singstimme ein befriedigendes Ganze ausmacht. Häufig übernimmt natürlich das Orchester dieselben Motive mit den Singstimmen, aber es behandelt dieselben auch neben den Singstimmen in eigenthümlicher Weise, wodurch eine beständige Kreuzung dieser Darstellungsmittel hervorgebracht wird. Sodann führt es auch selbständig eigene Motive in der mannigfachsten Weise durch und ergänzt und detaillirt dadurch nach allen Seiten, was der Gesang in seiner Weise andeutet. Es ist nicht zu sagen, in welchem Grade diese Führung des Orchesters, welche die Grundstimmung festhält und eine kontinuirliche Rührigkeit hervorruft, das dramatische Leben erhöht, das Interesse der Handlung steigert, deren sinnlichen Eindruck verstärkt.

Was in dieser Beziehung die Instrumentalmusik zu leisten fähig ist, beweist am schlagendsten die Ouvertüre, bei welcher Mozart der von Beaumarchais gewählte Nebentitel La folle journée vorgeschwebt zu haben scheint. Charakteristisch ist gleich eine Änderung, welche Mozart mit derselben vorgenommen hat. Von Anfang her war das rasch hinströmende Presto von einem langsameren Mittelsatz unterbrochen. In der Originalpartitur findet sich an der Stelle, wo der Rückgang ins erste Thema gemacht wird (S. 7), ein Halt auf der Dominantseptime, welchem ein Andante $^6/_8$ in D moll folgte, von dem aber nur ein Takt erhalten ist



öfters abweichend von der nachherigen Ausführung, aus André's Fragmenten mitgetheilt wird.]



Das Blatt, auf welchem der Verlauf desſelben und der Übergang ins Preſto ſkizzirt war, iſt ausgeriſſen und die durch *vi-de* eingeſchloſſene Stelle durchſtrichen[48]. Man ſieht, daß Mozart, als er die in gewohnter Weiſe in den Hauptſtimmen ſkizzirte Ouverture inſtrumentirte, anderen Sinnes wurde. Vielleicht hat ihm der nach Art einer zarten Siciliana beginnende Mittelſatz nicht gefallen, jedenfalls hat er es für die Einleitung zu ſeiner Oper paſſender gefunden, den Ausdruck der heiterſten Rührigkeit durch nichts Fremdartiges zu ſtören. Und was für ein fröhliches lebendiges Treiben herrſcht auch in dieſem Satze von dem erſten neugierigen Murmeln der Geigen bis zur jubelnden Schlußfanfare! Eine ſchöne muntere Melodie treibt die andere vor ſich hin, das perlt und rauſcht und ſchäumt vor Luſt und Behagen, wie ein friſcher Bergquell, der im Sonnenſchein luſtig über die Steine hüpft. Einzelne ſtarke Schläge reizen elektriſirend die Bewegung, und als einmal eine leiſe Wehmuth durchzuſchimmern ſcheint, da verklärt ſich die luſtige Fröhlichkeit zum innigſten Ausdruck des Glücks und der Befriedigung. Leichter und loſer gefügt kann kaum ein Muſikſtück ſein, von Arbeit und Durchführung iſt gar nicht zu reden; wie die Regungen einer heiteren, poetiſch angeregten Stimmung unvermerkt entſtehen und in einander übergehen, ſo ſchlingt ſich ein Motiv ins andere, das Ganze wächſt vor uns auf: es iſt da. Und wie eine ſchöne Natur durch ihre bloße Gegenwart beglückt und erfreut, ſo wirkt auch dieſe Muſik unmittelbar auf den Zuhörer und hebt ihn

[48] In der Deutſch. Muſ. Ztg. 1862 S. 253 f. iſt vermuthet, daß ein in Mozarts Nachlaß verzeichnetes, leider verſchollenes, Orcheſterſtück in D moll (101 Anh. K.) dies Mittelſtück geweſen ſein möge.

unvermerkt zu jener lichten olympischen Heiterkeit der homerischen leicht lebenden Götter empor.

Eine nicht minder wichtige Funktion erfüllt das Orchester, indem es sich an der psychologischen Charakteristik betheiligt, nicht allein insofern es durch den Wechsel der Klangfarben und ähnliche Mittel Licht und Schatten und Kolorit hervorbringt, wie der Gesang allein es nicht vermag, sondern durch positives Eingreifen. Keine Empfindung ist so einfach, daß ein bestimmt gefaßter Ausdruck sie auf einmal erschöpfend darstellte. Während nun der Singstimme die Hauptzüge zufallen, übernimmt es das Orchester, die zarten Nebenregungen des Gemüths auszudrücken, ja die Widersprüche im Innern der Seele, aus deren Streit die Empfindungen sich losringen, darzulegen, wie es von allen Künsten allein die Musik vermag. Die psychologische Charakteristik erhält durch solche Ausführung eine so tief begründete Wahrheit, gewinnt einen so vielseitigen Reichthum individuellen Lebens, daß sie wesentlich beiträgt, Personen und Situationen den Zauber des unmittelbar und unwiderstehlich Ergreifenden zu verleihen, auf dem die eigentlich dramatische Wirkung beruht. Diesen Eindruck empfindet jeder, der Mozarts Musik empfindet. Bei genauerem Nachgehen erstaunt man nicht nur über die Fülle feiner, aus dem innersten Seelenleben geschöpfter Detailzüge, sowie über die Meisterschaft, die Mittel der Instrumentation für ihre Darstellung zu verwenden, sondern ebensosehr über das taktvolle Maßhalten in der Behandlung dieser Feinheiten, ohne welche wie in einem Porträt die Wahrheit unlebendig bleibt, während sie unpassend hervorgehoben zur Karikatur führen. Überhaupt hat sich Mozart durch seine Herrschaft über das Orchester nie verleiten lassen, dasselbe zu bevorzugen; er giebt demselben so wenig durch geistiges Interesse das Übergewicht, als er materiell die Singstimmen dadurch beeinträchtigt. Daß die Zeitgenossen, überrascht durch die für sie neue Wirkung des Orchesters, diese Leistung nicht immer richtig würdigten[49], kann so wenig Wunder nehmen, als daß die Nachahmer sich zunächst an

[49] Die Äußerung Kaiser Josephs ist schon S. 279 erwähnt. Ähnlich urtheilt Carpani, Le Haydine p. 49, vgl. p. 35. Gretry's in jeder Beziehung schiefes Urtheil, das er auf eine Frage Napoleons ausgesprochen haben soll: Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre; au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre, ist von Fétis (Biogr. univ. IV p. 106 richtig gewürdigt.

die materiellen Effekte und nicht an die geistige Bedeutung der gesteigerten Instrumentirung hielten.

Diese Freiheit, Singstimmen und Orchester für sich und verbunden zum lebendigen Ausdruck dramatischer Charakteristik zu verwenden, kann nur der höchste Gewinn künstlerischer Einsicht und Meisterschaft sein. Die Selbständigkeit, mit welcher jedes Element wie bewußt zum Ganzen mitwirkt, setzt nicht bloß die feinste Empfindung und Beobachtung des wahren Ausdrucks, sondern eine vollkommene Beherrschung aller musikalischen Formen voraus. Die echte Polyphonie, aus welcher alles wahre Leben hervorgeht, ist die reife Frucht kontrapunktischer Studien, so selten auch die strengen Formen der kontrapunktischen Schreibweise uns unmittelbar entgegentreten.

Bisher ist Mozarts Musik von uns wesentlich aus dem Gesichtspunkt betrachtet worden, wie sie die Empfindungen der handelnden Personen der Individualität und Situation gemäß lebendig und charakteristisch auszudrücken mit Erfolg bestrebt ist[50]. Außer dieser Grundlage dramatischer Darstellung kommt aber noch ein anderes wesentliches Moment in Betracht, der allgemeine Ton, welcher für jede einzelne Äußerung Maß und Verhältnis bestimmt. Dieser ist hier durch die komische Behandlung des Stoffes gegeben. Sie bietet aber ungewöhnliche Schwierigkeiten für die musikalische Darstellung, welche Satire

[50] Dies ist freilich auch gelegentlich geläugnet worden. In der Übersetzung von Gretry's Versuchen (S. 169) bemerkt K. Spazier, ein Freund Reichardts und Bewunderer Glucks — keineswegs ein Gegner Mozarts, den er vielmehr für ein größeres musikalisches Genie als Gluck (S. 94), für einen großen Instrumentalkomponisten (S. 184) erklärt —, daß Mozart „überhaupt nicht viel höhere Kultur und geläuterten Geschmack genug hatte, um schlechte Verse für sein wahrhaft musikalisches Genie zu verschmähen und die Weihe guter Gedichte mit ganzer Seele zu empfinden". Er meint, die Oper Figaro, insonderheit das unaussprechlich reiche und herrliche Finale des zweiten Akts müsse man größtentheils aus dem Gesichtspunkt der Konzertmusik betrachten, wenn man es mit dem Sinne derselben recht reimen wolle. Rich. Wagner dagegen — der von Gluck sagt, er gebe sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen, während Mozart seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen könne (Oper u. Drama I S. 132 f.) — behauptet, das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik habe Mozart in der Oper geleistet und hier „das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektirten Verfahren habe der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen in bei weitem reicheren Maße aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger" (a. a. O. S. 53 f.).

und Ironie als unmusikalisch beseitigt und der Intrigue, dem Haupthebel des komischen Effekts, nur theilweise gerecht werden kann. Die Hauptpersonen sind, wie wir sahen, ihrem Charakter nach nicht eigentlich komisch, auch die Situationen erregen großentheils die Interessen der Betheiligten sehr ernsthaft, und die musikalische Charakteristik begünstigt, indem sie das Element der Empfindung zum maßgebenden macht, keineswegs das komische. Wiederum können weder Charaktere noch Handlungen ein wahrhaft tragisches Interesse in Anspruch nehmen; der Versuch, die musikalische Darstellung zu wirklichem Pathos zu steigern, wäre entschieden verfehlt. So blieb also dem Komponisten nur übrig, die einzelnen musikalisch wirksamen komischen Züge hervorzuheben und als Motive zu verwerthen, und besonders der Charakteristik der Personen eine Haltung zu geben, daß die komische Kraft der Intriguen, in deren viel verschlungene Irrgänge sie verwickelt werden, an ihnen wirksam werden kann, ohne das Interesse an der gemüthlichen Darstellung zu beeinträchtigen. Die wunderbare Kunst, mit welcher Mozart diese ungleich wichtigere und schwierigere Aufgabe gelöst hat, ist das glänzendste Zeugnis seiner Genialität und macht vor allem den Figaro zu einem der größten Meisterwerke aller Kunst. Eine Reihe individueller Charaktere, Stimmungen und Empfindungen in den verschiedensten Nuancen, ohne daß das Gebiet eigentlicher Leidenschaften und heftiger Gemüthserregungen anders als ganz ausnahmsweise berührt wird, doch so darzustellen, daß das Interesse stets gespannt bleibt und gesteigert wird — das ist nur einem großen Meister gegeben. Die leisen Wellenschläge des Gemüthslebens, die kaum merklichen Übergänge der Gefühle und Stimmungen sind das Hauptobjekt der musikalischen Darstellung, die psychologische Detailcharakteristik wird durch die Haltung des Ganzen mit Nothwendigkeit bedingt. Vorzugsweise zartere Empfindungen werden angedeutet, um den Grundzügen des Charakters eine feinere Schattirung zu geben; durch die Liebe zieht ein leiser Hauch von Sehnsucht; Zorn und Eifersucht werden durch einen Zug des Schmerzes als Seelenleiden charakterisirt[51]: wir sollen ihnen als

[51] Diese allerdings sehr eigenthümlichen Züge sind nicht selten als die eigentlichen Grundzüge von Mozarts ganzem Wesen aufgefaßt. So nennt ihn Beyle (Vie de Mozart, Haydn et de Metastase p. 87) ce génie de la douce mélancolie, und vergleicht ihn mit Dominichino (p. 260). Dagegen verdient bemerkt zu werden, daß im Figaro nur zwei Sätze in Molltonarten geschrieben

menschlich fühlenden Naturen unsere Theilnahme schenken. Man sehe nur, wie fein und edel der Ausdruck der Gefühle im Terzett des zweiten Akts gehalten ist, so daß die Situation unsere ganze Theilnahme in Anspruch nimmt. Allein von einer Erregung des Gefühls, wie eine verwandte Situation in der Tragödie sie hervorrufen würde, kann dennoch ebensowenig die Rede sein, als man bei dem darauf folgenden Duett zwischen Susanne und Cherubin, so lebhaft auch Angst und Spannung ausgedrückt ist, ernstlich afficirt wird.

Nur bei dieser Anlage der psychologischen Charakteristik war es möglich, alles mit einer jugendfrischen Heiterkeit zu erfüllen, welche nach allen Seiten hin Licht und Klarheit ausstrahlt, daß es dem Zuhörer in dem glücklichen Behagen, mit welchem er sich dem künstlerischen Spiel hingiebt, frei und leicht wird. Welche Fülle von gutmüthiger Laune und Jovialität beseelt die Lebendigkeit der Arie Figaro's Non più andrai! Ohne eine Spur von dem Sarkasmus, welchen Beaumarchais' Figaro verräth, hält er dem über seine Entfernung vom Schloß niedergeschlagenen Cherubin eine ermunternde Lektion, und sein Zuruf am Schluß, Cherubin alla vittoria, alla gloria militar! der feurig genug herauskommt, wird erst dadurch komisch, daß dieser gar nicht in der Stimmung ist, an Kriegsruhm zu denken. Wer kann das Schreibduett, dies Kleinod der Anmuth und Lieblichkeit, die Romanze Cherubins, die Gartenarie Susanne's hören, ohne von einem unwiderstehlichen Gefühl stiller Befriedigung, ich möchte sagen Glückseligkeit, beschlichen zu werden? Nicht der sinnliche Wohllaut, nicht die Schönheit der Form allein bringen diese Wirkung hervor, es ist die vollendete Harmonie, welche auch den Zuhörer harmonisch stimmt. Wenn es wahr ist, daß Mozart den Figaro besonders hochhielt[52], so kann man sich das wohl erklären; diese Musik ist der treue Spiegel seiner Natur. Weich

sind, die Arie der Barberina (23) und der erste Satz des Duetts zwischen dem Grafen und Susanne (16). [Hanslick (Moderne Oper S. 41 f.) führt aus, daß gegenüber dem eigentlichen Charakter des Lustspiels und der Komik, welcher z. B. in Rossini's Barbier stärker hervortrete, der Ausdruck elegischer und ernster Gefühle bei Mozart vorwalte und dem Figaro „ein ruhigerer, bedächtigerer" Charakter im Vergleich zu dem Italiäner inne wohne. Er macht zur Erläuterung auf die sehr große Zahl der Arien, sowie auf das auffallende Vorwalten des zweitheiligen Taktes aufmerksam, da den lebhafteren dreitheiligen Takt nur drei der Gesangstücke (3. 13. 24) zeigen.]

[52] A. M. Z. XXIV S. 282.

und theilnehmend für anderer Leiden und Freuden, glitt er gern und leicht über Schwächen und Fehler hinweg, im Innersten glücklich, wenn er den edlen Regungen seines Herzens nachgeben konnte, und stets geneigt, in unbefangener Fröhlichkeit dieses Glückes zu genießen. Diese Eigenschaften des Menschen wirkten auch im Künstler. Die heitere Laune, welche den Figaro beherrscht, würde uns nicht so innerlich erfassen, wenn wir sie nicht als die schöne Wirkung der Seelengüte empfänden, die sich künstlerisch in einer psychologischen Charakteristik ausspricht, welche die Bedingung jener Heiterkeit ist. Die edelste und höchste Komik beruht auf dieser eigenthümlichen Mischung herzlicher Theilnahme für die menschliche Empfindung mit der das Gemüth befreienden Heiterkeit. Unverkennbar steigt diese Auffassung des Komischen bis zu der Tiefe hinab, in welcher das Tragische und Komische ihre gemeinsame Wurzel haben. Körner erklärte Mozart für den einzigen, der gleich groß im Komischen und im Tragischen sein konnte[53], wie es Plato vom dramatischen Dichter verlangt, — was aber nur die höchste Genialität erreicht hat. Man darf dies als etwas echt Deutsches in Mozart in Anspruch nehmen, und es ist bezeichnend genug, daß Italiäner und Franzosen das ihnen fremde Hineinspielen des Gefühlslebens als das für Mozart charakteristische Element auffassen, während sie das komische nicht als vollgültig anerkennen[54].

Faßt man alles zusammen, so leuchtet ein, daß Mozarts Figaro vor den Leistungen der opera buffa nicht etwa nur durch ein interessanteres Textbuch, durch einen größeren Reichthum und höhere Schönheit der Melodien, durch sorgfältigere und kunstvollere Faktur quantitative Vorzüge besaß. Indem die individuelle Wahrheit der aus den Seelenzuständen der Handelnden abgeleiteten dramatischen Charakteristik als Prinzip der musikalischen Darstellung, bedingt durch eine höhere Auffassung des Komischen, zur Geltung kam, war ein wesentlich Neues gewonnen, das die opera buffa mit ihren Karikaturen und Possen nicht einmal angestrebt hatte. Sagte doch Rossini, Mozarts Figaro sei ein wahres dramma giocoso, während er selbst wie die anderen italiänischen Komponisten nur opere buffe gemacht hätten[55].

[53] Briefw. m. Schiller III S. 168.

[54] Carpani, Le Haydine p. 202 f. Beyle, Vie de Haydn, Mozart et de Métastase p. 362 f. Stendhal, Vie de Rossini p. 40 f.

[55] Südd. Zeitg. f. Mus. 1861 S. 24.

Haben wir auch einen Einfluß der französischen Oper zu erkennen (S. 37), wie Gluck[56] und vornehmlich Gretry (I S. 502f.) sie gestaltet hatten[57], so offenbart sich auf den ersten Blick die ungleich tiefere und vielseitigere musikalische Durchbildung Mozarts, welche ihm nicht allein den ganzen wirklichen Besitz der italiänischen Oper, von dem Gretry nur einen geringen Theil übernommen hatte, zu neuem Gewinn zu verwerthen, sondern alle Mittel musikalischer Kunst frei zu verwenden gestattete. Auch gegenüber Gretry's unleugbaren Verdiensten um die dramatische Charakteristik und den Ausdruck des Gefühls bewährt sich Mozart als die tiefere und edlere Natur. Nichts wäre aber verkehrter als die Meinung, Mozart habe mit einem geschickten Eklektizismus verschiedene Vorzüge der italiänischen und französischen Oper zu vereinigen gewußt. Er hat, nachdem von hier wie von da einseitig die Ausbildung begonnen war, kraft der Genialität seiner universalen Natur eine Oper geschaffen, welche die dreifache Aufgabe der dramatischen Darstellung des Komischen durch die Musik als eine ihrem Wesen nach einige löst. Wenn es ein Zufall ist, daß Figaro nach einem französischen Lustspiel zu einer der Sprache und Form nach italiänischen Oper bearbeitet und von einem Deutschen in Musik gesetzt wurde, so erscheinen wirklich die nationalen Gegensätze zu einer höheren Einheit verschmolzen.

Bei einem vergleichenden Blick auf die italiänischen Opern, welche dem Figaro zum Theil siegreiche Konkurrenz machten, auf Sarti's Fra due litiganti il terzo gode, auf Paesiello's Barbiere di Seviglia und Re Teodoro, auf Martins Cosa rara und Arbore di Diana, auf Salieri's Grotta di Trofonio, so wird man zuerst vielleicht überrascht, manches dort zu finden, was an Mozart erinnert, und was unserer Generation als spezifisch Mozartisch erscheint, weil sie es durch ihn kennt. Bei genauerer Prüfung ergiebt sich aber, daß diese Ähnlichkeit sich auf Formales, meistens auf gewisse äußerliche Wendungen beschränkt, welche der Zeit angehören, die ja auch in Sitten und Sprache Erscheinungen hervorruft, die jedermann als bequemes Verkehrsmittel sich aneignet. In allem Wesentlichen und Bedeutenden wird ein sorgfältiges Eingehen die Eigenthümlichkeit und

[56] H. Berlioz (Voy. mus. II p. 267 f.) charakterisirt Mozart als den Meister, der vor allen auf der von Gluck verzeichneten Bahn fortschritt.

[57] Tieck, Dramaturg. Blätter II S. 325.

Überlegenheit Mozarts nur um so sicherer herausstellen. Ohne Zweifel haben alle diese Opern Vorzüge, welche noch heute alle Anerkennung verdienen. Sie sind mit Geschick und Leichtigkeit, mit voller Sicherheit des theatralischen Effekts und der musikalischen Faktur gemacht, voll Lustigkeit und Leben, es fehlt weder an hübschen Melodien, noch an prächtigen Einfällen. Von allen diesen Vorzügen geht Mozart keiner ab, und immer sind es nur Einzelnheiten jener Opern, welche man Mozartschen an die Seite setzen oder vielleicht ihnen vorziehen kann. In manchen einzelnen Leistungen, wie in der Behandlung des Orchesters oder der Gliederung der Ensembles, kommt schon keiner von ihnen Mozart gleich. Allein, was viel wichtiger ist, es fehlt ihnen im ganzen, was Mozart groß macht über alle, weil es ins Ganze geht, die geistige Organisation aus dem innersten Wesen heraus, die psychologische Tiefe, die Innigkeit der Empfindung, die darauf beruhende Charakteristik, die aus dieser hervorgehende Einheit in der Handhabung der Mittel und Formen, der Adel und die Anmuth, welche einen tieferen Grund als die sinnliche Schönheit haben. Jene Opern sind längst von den Bühnen verschwunden, weil auch die gelungensten Einzelnheiten kein Ganzes auf die Dauer halten, sie haben nur noch ein vorwiegend historisches Interesse. Mozarts Figaro ist lebendig auf den Bühnen und in jedem musikalisch gebildeten Kreise, die Jugend wird daran herangebildet, das Alter erfreut sich seiner mit steigendem Genuß. Zu seinem Verständnis bedarf es keiner äußeren Vermittlung: es ist der Pulsschlag unseres eigenen Lebens, den wir fühlen, die Sprache des eigenen Herzens, die wir vernehmen, der unwiderstehliche Zauber unvergänglicher Schönheit, der uns fesselt — es ist die echte, ewige Kunst, die uns frei macht und glücklich.

37.

Mozart in Prag.

Mozarts Stellung in Wien wurde durch den Erfolg des Figaro nicht besser. Zwar lebte er damals in angenehmem geselligen Verkehr, namentlich mit dem Jacquinschen Hause (S. 52 f.), allein daß er nach wie vor als Klavierlehrer und Virtuose seinen Unterhalt suchen mußte, konnte ihn nicht befriedigen. „Sie glücklicher

Mann," sagte er zu Gyrowetz, der im Begriff war 1786 nach Italien zu reisen, „sehen Sie, da muß ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene"[1]. Ein Blick auf das thematische Verzeichnis seiner Kompositionen nach dem Figaro zeigt, daß sie offenbar durch seine Verhältnisse als Lehrer und in der musikalischen Gesellschaft hervorgerufen waren.

1786. 3. Juni Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncello in Es dur (493 K. S. VII. 3).
10. Juni Rondo für Klavier in F dur (494 K. S. XXII. 8).
26. Juni Waldhorn Konzert für Leitgeb in Es dur (495 K. S. XII. 19).
8. Juli Terzett für Klavier, Violin und Violoncello in G dur (496 K. S. XVII. 6).
1. August Klavier Sonate auf vier Hände in F dur (497 K. S. XIX. 4).
5. August Terzett für Klavier Clarinett und Viola in Es dur (498 K. S. XVII. 7).
19. August Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello in D dur (499 K. S. XIV. 20).
12. Sept. 12 Variationen für Klavier in B dur (500 K. S. XXI. 13).
4. Nov. Variationen für das Klavier auf 4 Hände in G dur (501 K. S. XIX. 6).
18. Nov. Terzett für Klavier, Violin und Violoncello in B dur (502 K. S. XVII. 8).

Dann folgen für die Akademien des Winters bestimmt:

4. Dez. Klavier Konzert in C dur (503 K. S. XVI. 25).
6. Dez. Sinfonie in D dur (504 K. S. VIII. 38).
27. Dez. Scena con Rondo mit Klavier Solo für Mlle. Storace und mich in Es dur (505 K. S. VI. 34).

Kein Wunder, daß er, durch seine englischen Freunde veranlaßt, im Herbst 1786 — nachdem seine Frau 27. Oktober 1786 von dem dritten Knaben (Leopold) entbunden war, der schon im folgenden Frühjahr starb — ernstlich daran dachte, Wien zu verlassen und nach England zu gehen, ein Plan, der nur auf den Widerspruch des Vaters aufgegeben wurde (I S. 805 f.). Da kam von auswärts eine ermunternde und folgenreiche Anregung. Während an anderen Orten Mozarts Figaro erst später zur Aufführung kam[2], hatte man in Prag, wo die Entführung in gutem

[1] Gyrowetz, Selbstbiogr. S. 14.

[2] In Berlin wurde Figaro am 14. Sept. 1790 zuerst gegeben (Schneider, Gesch. der Oper S. 59) und von der Kritik als ein Meisterstück gepriesen, während das große Publikum doch Martin und Dittersdorf vorzog (Chronik von Berlin

Andenken geblieben war, die Oper sogleich und mit dem größten Erfolg auf die Bühne gebracht.

Die glückliche Anlage für Musik, welche die Böhmen von jeher und bis auf den heutigen Tag auszeichnet, war im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu einer glänzenden Entwickelung gelangt[3]. Die eifrige Pflege der Kirchenmusik in den Städten und auf dem Lande, wie die Neigung der Vornehmen zur Musik bewirkten, daß nicht leicht ein Talent unbeachtet blieb und für Gesang, besonders aber für Instrumentalmusik, die reichsten Kräfte in Fülle ausgebildet wurden. Nach „Sitte und Schulmeisterspflicht" schrieb der Vorsteher einer Schule alle Jahre wenigstens eine neue Messe und führte sie mit seinen Schülern auf. Wer sich auszeichnete, den brachte man in eine Stiftung, wo er seine Studien fortsetzen und sich in der Musik ausbilden konnte; es fehlte nicht leicht an Gönnern, die ihn unterstützten, bis er in einer Kapelle eine feste Stellung fand[4], Klöster, Prälaten, vornehme Familien waren dazu stets bereit. „Das Morzini'sche, Hartiggi'sche, Czernini'sche, Mannsfeldische, Netolizki'sche, Pachta'sche Haus u. a. sind die Versorger manches jungen Menschen geworden; sie zogen von ihren Herrschaften dergleichen von den Dorfschulmeistern

VIII S. 1229 f. 1214. Berl. mus. Monatsschr. 1792 S. 137). In Italien hat Figaro so wenig als andere Mozartsche Opern je durchdringen können. „Es ist Mozart mit den italiänischen komischen Sängern und Zuhörern oft so gegangen, wie es einem nüchternen Vernünftigen zu gehen pflegt, der in eine Gesellschaft von Betrunkenen kömmt: die ganze lustige Gesellschaft pflegt den einen für närrisch zu halten" (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77). Von ungünstigen Erfolgen wird z. B. aus Florenz (A. M. Z. III S. 182), aus Mailand (A. M. Z. XVII S. 294) berichtet. [In Paris wurde Figaro nach jenem verunglückten Versuche von 1793 (S. 286), bei welchem es zu 5 Aufführungen kam, zunächst Ende 1802 von einer deutschen Truppe aufgeführt, wobei Aloysia v. Weber sang; dann 1807 in der italiänischen Oper, auf deren Repertoire sie auch späterhin geblieben ist. Im Jahre 1858 wurde sie auf dem Théâtre lyrique in französischer Bearbeitung mit dem glänzendsten Erfolg gegeben (Scudo, Crit. et litt. mus. II p. 458 f.) und oft wiederholt. [Die erste Vorstellung in der Komischen Oper war am 24. Febr. 1872. Vgl. A. M. Z. (Wilder?) 1872 S. 213. Wilder, Mozart S. 226.] — In London wurde Figaro zuerst am 18. Juni 1812 in King's Theatre gegeben — die Catalani sang Susanne (Pohl, Mozart und Haydn in London I S. 147. Parke, Mus. mem. II p. 82 f., Thomas. A. M. Z. 1871 S. 499) — und hielt sich fortwährend als eine der beliebtesten Opern.

[3] Jahrh. d. Tonk. f. Wien u. Prag 1796 S. 108 f. A. M. Z. II S. 488 f. Reichardt, Br. e. aufm. Reisenden II S. 123 f.

[4] Gyrowetz giebt in seiner Selbstbiographie (Wien 1848) ein Bild einer olchen Jugendbildung.

abgerichtete Unterthanenkinder in die Stadt und hielten sich eigene Hauskapellen, die in Livree standen und einen Theil der Hausdienerschaft ausmachten. Ihre Büchsenspanner durften nicht eher die Livree anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten. Manche Herrschaft in Prag forderte von dem Livreebedienten, daß er Musik verstände, wenn er als dienstfähig angesehen werden wollte". Unter solchen Verhältnissen mußte die Musik in Prag, wo die Aristokratie sich im Winter aufzuhalten pflegte, eine sehr bevorzugte Stellung einnehmen. Eine stehende italiänische Oper, besonders für die opera buffa, wurde 1764 von Bustelli begründet, welcher seit 1765 auch in Dresden eine Konzession erlangte. Bis um das Jahr 1777 gab er an beiden Orten mit einer gewählten Gesellschaft Vorstellungen, welche sehr gerühmt wurden[5]. Sein Nachfolger wurde Pasquale Bondini, der später auch in Leipzig während des Sommers Opernvorstellungen gab, und in Prag (zuerst bei dem gräflich Thunschen, seit 1783 bei dem neuen Nationaltheater) den alten Ruhm der italiänischen Oper aufrecht zu erhalten wußte[6]. Vorzügliche Künstler wie Joh. Bapt. Kucharz, Jos. Strobach waren als Dirigenten bei der Oper beschäftigt; auch außerdem fehlte es nicht an ausgezeichneten Musikern, z. B. Joh. Kozeluch (Kapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Veit, verwandt mit dem in Wien lebenden Gegner Mozarts, Leop. Kozeluch), Wenzel Praupner, Vincenz Maschek. Ein Künstlerpaar aber hat durch seine einflußreiche Stellung und mehr noch durch seine vertraute Freundschaft mit Mozart besonderes Interesse, die schon wiederholt genannten Duscheks.

Franz Duschek[7] (geb. 1736 in Chotieborek) erregte als ein armer Knabe durch sein Talent die Aufmerksamkeit seines Grundherrn, des Grafen Joh. Karl v. Spork, der ihn anfangs im Jesuitenseminarium zu Königgrätz studiren ließ und, nachdem er durch einen unglücklichen Fall verunstaltet das Studium hatte aufgeben müssen, ihn ganz der Musik bestimmte und nach Wien sandte, wo er sich unter Wagenseils Anleitung zu einem vorzüg-

[5] A. M. Z. I S. 330. II S. 494. [Wichtige Aufschlüsse über die ganze folgende Entwicklung, besonders auch soweit es Mozart betrifft, erhalten wir durch Osc. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, Prag 1883. 1885. 2 Bände. Vgl. über Bustelli I, S. 251 f. Neben ihm wirkte Brunian auch für das deutsche Singspiel.]

[6] [Blümner] Gesch. des Theaters in Leipzig S. 203. [Teuber II S. 127 f.]

[7] Nachrichten über ihn und seine Frau finden sich in Cramers Mag. f. Mus. I S. 997 f. Jahrbuch der Tonkunst 1796 S. 113 f. A. M. Z. I S. 444 f.

lichen Klavierspieler ausbildete[8]. Als solcher behauptete er in Prag lange Zeit den ersten Rang und begründete nicht allein durch seinen vortrefflichen Unterricht dort den Fortschritt des Klavierspiels, sondern gewann auf den musikalischen Geschmack überhaupt einen wohlthätigen Einfluß. Als ein Mann von biederem Charakter allgemein geachtet, bot er fremden Künstlern durch seinen Einfluß bei den angesehenen Musikliebhabern die beste Unterstützung. Sein gastfreies Haus bot für Einheimische und Fremde nicht allein in den Tagen, wo dort regelmäßig Konzert war, einen willkommenen Mittelpunkt des musikalischen Verkehrs dar. Das belebende Element desselben war seine Frau Josepha, geb. Hambacher[9], welche durch ihn ihre musikalische Ausbildung erhalten hatte. Sie spielte so fertig Klavier, daß sie für eine Virtuosin gelten konnte und versuchte sich selbst als Komponistin nicht ohne Glück; ihre Hauptstärke aber war der Gesang. Man rühmte ihre schöne volle und runde Stimme ebenso sehr als ihren Vortrag, der besonders im Recitativ ausgezeichnet gewesen sei; mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravourgesanges, ohne ein schönes Portament vermissen zu lassen, und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen; kurz man glaubte sie unbedenklich den ersten italiänischen Sängerinnen an die Seite stellen zu dürfen. Mit diesem Urtheil war freilich L. Mozart nicht einverstanden; als sie 1786 mit ihrem Manne in Salzburg war, berichtete er seiner Tochter (18. April):

Mad. Duschek sang, wie? — ich kann mir nicht helfen, sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener expressions-kraft, sowie damals — und noch ärger. Wer ist die Ursache? ihr Mann, der es nicht besser versteht, sie gelehrt hat und noch lehrt und ihr beybringt, daß sie allein den wahren Gusto hat[10].

Auch ihr Äußeres gefiel ihm nicht sonderlich: „mir scheint, man sieht ihr schon das Alter an", schreibt er (13. April), „sie hat

[8] Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 116) rechnet ihn unter die besten Klavierspieler jener Zeit (1773), „der außerdem, daß er die Bachischen Sachen sehr gut ausgeführt, auch noch eine besondere zierliche und brillante Spielart für sich hat".

[9] Sie war im Jahre 1756 in Prag geboren und ist dort hochbetagt gestorben.

[10] [Sie war vorher in Wien gewesen (s. S. 340) und hatte in der Zeit vom 23. März bis 6. April wiederholt bei den Fürsten Buquoy und Paar gesungen. Elle chanta en perfection, schreibt Zinzendorf 27. März; und am 6. April: La Duscheck chanta avec une grande étendue de voix un air allemand de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles. Pohl. Haydn II S. 163. Andere Zeugnisse bei Teuber II S. 203.]

ein ziemlich breites Gesicht und war eben sehr negligirt gekleidet". Damit sind die ungünstigen Äußerungen Schillers aus Weimar, wo sie im Mai 1788 sich aufhielt, ganz wohl in Einklang zu bringen[11]. Sie mißfiel durch ihre Dreistigkeit (Frechheit wollte er es nicht gern nennen) und das Moquante in ihrem Äußern, so daß die regierende Herzogin die Bemerkung machte, sie sehe einer abgedankten Maitresse nicht unähnlich[12]. Durch die Gunst der Herzogin Amalie erhielt sie Gelegenheit, in drei Konzerten ihr ganzes Talent sehen zu lassen, daß man allgemein davon erbaut wurde. Darauf antwortete Körner[13]:

Was die regierende Herzogin von ihr gesagt hat, ist wohl so unrichtig nicht. Mich hat sie nicht eigentlich recht interessiren können. Selbst als Künstlerin ist mir ihr Ausdruck zu sehr Caricatur. Anmuth ist meines Erachtens das erste Verdienst des Gesanges, und dies fehlt ihr, wie mir scheint.

Reichardt, der mit Duscheks 1773 bekannt geworden war[14], schreibt im Jahre 1808 aus Prag[15]:

Doch habe ich noch eine liebe talentvolle Freundin jener frohen Jugendzeit in Mad. Duschek wiedergefunden, und in ihr die alte Herzlichkeit und den heißen Eifer für alles Schöne. Auch ihre Stimme und ihr großer ausdrucksvoller Vortrag hat mir noch recht erfreulichen Genuß gegeben.

Eine treue Freundin hatte auch Mozart in ihr gefunden. Im Jahre 1777 waren Duschecks in Salzburg, wo sie Familienverbindungen hatten, mit Mozarts bekannt geworden. Wolfgang fand an der lebhaften jungen Frau großes Behagen, und hatte sie Neigung sich über die Leute aufzuhalten, so fand sie sogar, daß er in dieser Beziehung „schlimm" sei. Natürlich komponirte er mehrere Arien für sie (I S. 260 f.). Duschecks lernten die wenig befriedigende Lage in Salzburg kennen, und auf die Nachricht, daß Wolfgang fortgehe, antwortete sie, wie der Vater berichtet (28. Sept. 1777), „daß er und sie den empfindsamsten Antheil nehmen; der nun noch schlimmere Wolfgang möge nun gerade

[11] Schiller, Briefw. m. Körner I S. 280 f. Sie hatte am 22. April in Leipzig ein Konzert gegeben (Busby, Gesch. d. Mus. II S. 668).

[12] Aus L. Mozarts Briefen an seine Tochter erfährt man, daß Graf Clamm, „ein schöner, freundlicher, lieber Mann, ohne Cavalierstolz", der erklärte „Amant" der Frau Duschek war und „ihr die ganze Equipage unterhielt".

[13] Schiller, Briefw. m. Körner I S. 294.

[14] Schletterer, Reichardt I S. 134.

[15] Reichardt, Vertr. Briefe I S. 132.

oder über die Quer nach Prag kommen, so werde er allezeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden."

Im Frühjahr 1786 kamen sie nach Wien und waren dort Zeugen der Kabalen, mit welchen Mozart vor der Aufführung seines Figaro zu kämpfen hatte. Sie konnten sich überzeugen, was man davon zu erwarten hatte, und nach dem Erfolg, welchen die Entführung in Prag gehabt hatte, wurde es ihnen leicht, dort auch für die neue Oper lebhaftes Interesse zu erwecken.

„Figaro", berichtet Niemetschek, „wurde im Jahre 1786 von der Bondinischen Gesellschaft auf das Theater gebracht und gleich bei der ersten Vorstellung mit einem Beifall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es ist die strengste Wahrheit, wenn ich sage, daß diese Oper fast ohne Unterbrechen diesen ganzen Winter gespielt ward, und daß sie den traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthusiasmus, den sie beim Publikum erregte, war bisher ohne Beispiel, man konnte sich nicht genug daran satt hören. Sie wurde bald von Kucharz in einen guten Klavierauszug gebracht, in blasende Partien, ins Quintett für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt, kurz Figaro's Gesänge wiederhallten auf den Gassen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein Non più andrai ertönen lassen, wenn er gehört sein wollte"[16].

Glücklicherweise kam dieser enthusiastische Beifall auch dem zu gute, dem er galt. Leop. Mozart schrieb seiner Tochter mit großer Genugthuung (12. Jan. 1787):

Dein Bruder wird mit seiner Frau bereits in Prag seyn, denn er schrieb mir, daß er verflossenen Montag [d. i. den 8. Januar] dahin abreisen werde. Seine Opera Le Nozze di Figaro ist mit so großem Beifall allda aufgeführt worden, daß das Orchester und eine Anzahl großer Kenner und Liebhaber ihm einen Einladungsbrief zugeschrieben und eine Poesie, die über ihn gemacht worden, zugeschickt haben.

Er vermuthete, daß sie bei Duschek, dessen Frau damals auf einer Kunstreise nach Berlin abwesend war, ihre Wohnung nehmen würden, allein ihnen war eine größere Ehre zugedacht. Graf Johann Joseph Thun, einer der edelsten Beförderer der Musik in Prag, hatte Mozart sein Haus zur Verfügung gestellt. Mit Freuden folgte dieser einer solchen Aufforderung und fand,

[16] Niemetschek S. 34 f. [Teuber II S. 207—209.]

als er im Januar 1787 nach Prag kam, dort Enthusiasmus für seine Musik und Theilnahme für seine Person. Die heiterste Stimmung drückt der Bericht aus, welchen er Gottfr. v. Jacquin (15. Jan. 1787) abstattete.

Liebster Freund! Endlich finde ich einen Augenblick an Sie schreiben zu können; — ich nahm mir vor gleich bey meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu schreiben, aber umsonst! nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zusammenbringen, und diesen nur zur Hälfte — meine Frau und Hofer mußten ihn vollenden. Gleich bei unserer Ankunft (Donnerstag den 11ten um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Musik, welche von seinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Diese wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den sogenannten Breitfeldischen Ball, wo sich der Kern der Prager Schönheiten zu versammeln pflegt. Das wäre so etwas für Sie gewesen, mein Freund! ich meyne, ich sehe Sie all den schönen Mädchen und Weibern nach — — laufen glauben Sie? — nein, nachhinken. Ich tanzte nicht und löffelte nicht. Das erstere, weil ich zu müde war, und das letzte aus meiner angebornen Blöde; — ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; denn hier wird von nichts gesprochen als von — Figaro, nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als — Figaro; keine Oper besucht als Figaro, und ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich spät vom Ball nach Hause gekommen und ohnehin von der Reise müde und schläfrig war, so ist nichts natürlicher auf der Welt, als daß ich sehr lange werde geschlafen haben; und gerade so war es. — Folglich war der ganze andere Morgen wieder sine linea; nach Tisch darf die hochgräfliche Musik nie vergessen werden, und da ich eben an diesem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, so können sie sich leicht vorstellen, daß ich es den Abend nicht so unbenützt und ungespielt werde gelassen haben; es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera [II S. 49 f.]) unter uns werden gemacht haben, und auf diese Art der ganze Abend abermal sine linea wird vergangen sein; und gerade so war es. Nun zanken Sie sich meinetwegen mit Morpheus; dieser Laras ist uns beiden in Prag sehr günstig; was die Ursache davon seyn mag das weiß ich nicht; genug, wir verschliefen uns beide sehr artig. Doch waren wir im Stande schon um 11 Uhr uns beim Pater Unger einzufinden und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geistliche Seminarium in hohen niedern Augenschein zu nehmen. — Nachdem wir uns die Augen fast

aus dem Kopf geſchauet hatten, glaubten wir in unſerm Innerſten eine kleine Magenarie zu hören; wir fanden alſo für gut zum Grafen Canal zur Tafel zu fahren. Der Abend überraſchte uns geſchwinder als ſie vielleicht glauben, — genug es war Zeit zur Opera. Wir hörten alſo Le gare generose [von Paeſiello]. Was die Aufführung dieſer Oper betrifft, ſo kann ich nichts Entſcheidendes ſagen, weil ich viel geſchwätzt habe; warum ich aber wider meine Gewohnheit geſchwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta, dieſer Abend war wieder al solito verſchleudert. Heute endlich war ich ſo glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlſein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinſchen Hauſes erkundigen zu können. — — Nun adieu; künftigen Freitag den 19 wird meine Accademie im Theater ſein; ich werde vermuthlich eine zwote geben müſſen; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. — — Mittwoch werde ich hier den Figaro ſehen und hören, wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. — Vielleicht werde ich es erſt nach der Opera.

Bei der Aufführung des Figaro (am 20. Januar)[17] wurde Mozart von dem zahlreich verſammelten Publikum mit jubelndem Beifallklatſchen empfangen; er ſelbſt war durch die Vorſtellung, beſonders durch die Leiſtungen des Orcheſters ſo befriedigt, daß er dem Direktor desſelben Strobach in einem Briefe ſeinen Dank ausſprach. Das Prager Orcheſter war nicht ſtark beſetzt[18] und glänzte nicht durch die Namen berühmter Virtuoſen, allein es beſtand aus tüchtig geſchulten Muſikern, voll Feuer und Eifer für das Gute — die beſten Garantien für das Gelingen der dem Orcheſter geſtellten Aufgaben. Strobach verſicherte oft, daß er ſammt ſeinem Perſonale beim Figaro ſo in Feuer gerathe, daß er trotz der mühſamen Arbeit mit Vergnügen von vorne anfangen würde[19].

Auch die beiden Konzerte, welche Mozart in Prag gab, hatten den glänzendſten Erfolg[20].

[17] [Die Prager Oberpoſtamtszeitung ſchrieb: „Geſtern [20. Januar] wurde die Oper Figaro, dies Werk ſeines Genies, von ihm ſelbſt dirigirt.“ Teuber, II S. 212.]

[18] Die 1. Violinen waren dreifach, die 2. vierfach, Bratſchen und Bäſſe waren doppelt beſetzt (A. M. Z. II S. 522 f. [Teuber II S. 226. Freiſauff, Don Juan S. 26.]

[19] Niemetſchek S. 39. Holmes erzählt (p. 278), daß er nach einer Aufführung des Figaro von dem erſten Fagottiſten dieſelbe Äußerung gehört habe.

[20] [Das erſte Konzert war, wie Mozart ſelbſt ſchreibt, am 19. Januar. Der Beſcheid der Prager Statthalterei vom 18. Jan. lautete: „Dem Mozard wird die angeſuchte Bewilligung zur Haltung einer muſikaliſchen Akademie ertheilt“. Die Oberpoſtamtszeitung berichtet: „Freitag den 19. Jänner gab

Nie sah man noch das Theater so voll Menschen, nie ein stärkeres, einstimmiges Entzücken, als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die außerordentliche Komposition oder das außerordentliche Spiel; beides zusammen bewirkte einen Totaleindruck auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich[21].

Wie Mozart freies Phantasiren endlich den höchsten Enthusiasmus hervorrief, ist schon erzählt worden (S. 152 f.); auch die übrigen Kompositionen, welche er aufführen ließ, fanden allgemeinen Beifall, namentlich die kürzlich geschriebene Symphonie in D dur (S. 232 f.). Dieser Theilnahme des Publikums entsprach der pekuniäre Gewinn; die Storace konnte L. Mozart berichten, daß sein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe (I S. 820).

Die gesellige Zerstreuung, welche Mozart seinem Freunde so anschaulich macht, scheint fortgedauert zu haben; wenigstens ist er zu keiner musikalischen Arbeit gekommen außer den Kontratänzen, welche er für den Grafen Pachta improvisirte[22] (S. 147), und sechs Teutschen für großes Orchester, offenbar auf eine ähnliche Veranlassung (6. Febr. 1787) komponirt (509 K., S. XI. 6)[23]. Allein als Mozart in der Freude seines Herzens äußerte, für ein Publikum das ihn verstehe und ehre wie das Prager, würde er gern eine Oper schreiben, nahm ihn Bondini beim Wort und schloß mit ihm einen Kontrakt, nach welchem Mozart für den Anfang der nächsten Saison gegen das übliche Honorar von 100 Dukaten[24] eine Oper zu komponiren hatte.

Hr. Mozard auf dem Fortepiano im hiesigen Nationaltheater Concert. Alles, was man von diesem großen Künstler erwarten konnte, hat er vollkommen erfüllt". Teuber II S. 212. Das zweite Konzert fand nach Nissen (S. 517) bald nachher statt.]

[21] Niemetschek S. 40.

[22] [Vgl. über die Frage, ob dieselben mit K. 510 S. XI. 19 identisch sind, den Revisionsb. S. 40 und oben S. 147.]

[23] Jeder Teutsche hat sein Alternativo, und durch kurze Übergänge sind sie zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt, worauf Mozart in einer Anmerkung noch besonders aufmerksam macht. Eine etwas längere Coda mit einem zweimaligen Crescendo bildet den Abschluß; übrigens sind sie leicht hingeworfen ohne andere Prätension als zum Tanzen zu animiren. Zum Schluß bemerkt er: „Da ich nicht weiß was für Gattung Flauto piccolo hier ist, so habe ich es in den natürlichen Ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen". Ein Klavierauszug von Mozarts Hand ist bei Andrè. [Im Archiv der Musikfreunde in Wien befinden sich alte geschriebene Stimmen, welche diese Tänze und noch 5 unbekannte enthalten; die Echtheit der letzteren ist nicht zu beweisen. Rev. Ber. Nottebohms zu S. XI. S. 34.]

[24] Niemetschek S. 96.

38.

Don Giovanni.

Da Mozart mit dem Text des Figaro so zufrieden war, hatte er da Ponte für das neue Libretto vorgeschlagen und überließ ihm, als er im Laufe des Februar nach Wien zurückgekehrt war, die Wahl des Stoffes. Dieser, in der Überzeugung, daß Mozarts Genie ein vielseitiges bedeutendes Gedicht verlange, schlug ihm Don Giovanni vor, und Mozart war sogleich damit einverstanden. Da Ponte erzählt[1] mit ganz ergötzlichem Renommiren, er habe zu gleicher Zeit für Salieri den Tarar nach Beaumarchais zu bearbeiten, für Martin den Baum der Diana und Don Giovanni für Mozart zu schreiben übernommen. Joseph II habe ihm dagegen Vorstellungen gemacht, allein er habe ihm kühn erwiedert, daß er es versuchen wolle, nachts werde er für Mozart schreiben, es werde ihm dabei sein als lese er Dante's Hölle; morgens für Martin, als studire er Petrarca; abends für Salieri, der würde sein Tasso sein. Darauf habe er sich an die Arbeit gemacht, eine Flasche Tokayer und eine Dose mit spanischem Tabak vor sich, die schöne Tochter seiner Wirthin als begeisternde Muse neben sich. Den ersten Tag seien die beiden ersten Scenen des Don Giovanni, zwei Scenen zum Baum der Diana und mehr als die Hälfte des ersten Akts vom Tarar geschrieben, und in 63 Tagen die beiden ersten Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet. Leider erfahren wir über den Antheil, den Mozart ganz sicher auch diesmal an der Gestaltung des Textes nahm, ebenso wenig etwas als von der Ausführung seiner Komposition.

Die Aufnahme, welche er in Prag gefunden hatte, ließ ihn seine gedrückte Stellung in Wien nur noch mehr empfinden. Seinen Plan, nach England zu gehen, hatte er bei der Abreise von Storace's, Kelly und Attwood im Febr. 1787 sehr ernstlich wieder aufgenommen und verschob die Ausführung nur, bis ihm diese Freunde dort eine Stätte gesichert haben würden (I S. 805 f.). Der Bassist Ludwig Fischer, der zum Besuch in Wien war[2],

[1] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 98 f.

[2] Mozart schrieb 18. März für ihn die schöne Arie Non so donde viene (512 K. I S. 478), [welche er in einer Akademie im Kärnthnerthortheater am 21. März sang].

schrieb ihm am 1. April 1787 folgende weniger geschickte als wohlgemeinte Verse ins Stammbuch:

Die holde Göttin Harmonie
der Töne und der Seelen,
ich dächte wohl, sie sollten nie
den Musensöhnen fehlen.
Doch oft ist Herz und Mund verstimmt;
dort singen Lippen Honig,
wo doch des Neides Feuer glimmt —
— glaub mir, es gebe wenig
Freunde die den Stempel tragen
echter Treu, Rechtschaffenheit.

Sie lassen uns einen Blick in Mozarts Verhältnis zu den Kunstgenossen thun und die Hindeutung in Barisani's am 14. April 1787 geschriebenen Stammbuchsversen auf seine Kunst, um welche ihn der welsche Komponist beneide (I S. 839), läßt erkennen, von wem er selbst sich und seine Freunde ihn zurückgedrängt glaubten. Ein Musikfreund, der auf seiner Rückreise aus Italien im Frühjahr 1787 nach Wien kam[3], fand alles voll von Martins Cosa rara, die, weil man sie nach dem Abgange der Storace in der italiänischen Oper nicht mehr aufführen konnte, in deutscher Bearbeitung auf dem Marinellischen Theater mit gleichem Zulauf gegeben wurde. In der deutschen Oper aber sah Mozart sich durch Dittersdorfs Erfolge ebenfalls gänzlich in den Schatten gestellt.

Dittersdorf[4] (1739—1799) war in den Fasten 1786 nach Wien gekommen[5], um in den Konzerten der Societät sein Oratorium Hiob aufzuführen, und gab später zwei Konzerte im Augarten, in welchen er seine Symphonien nach Ovids Metamorphosen produzirte. Der lebhafte Beifall, welchen diese Kompositionen fanden, veranlaßte die Aufforderung, eine deutsche Oper zu schreiben. Stephanie d. j., der damalige Regisseur, lieferte ihm den unglaublich platten Text zum Doktor und Apotheker, welcher am 11. Juni 1786 zum erstenmal und im selben Jahre zwanzigmal gegeben wurde. Was der Erfolg der Entführung nicht bewirkt hatte, geschah diesmal. Man trug

[3] Cramer, Magazin f. Musik 1788 II S. 47 f.

[4] Seine höchst naive und unterrichtende Selbstbiographie erschien in Leipzig 1801.

[5] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 228 f.

Dittersdorf sogleich eine zweite Oper auf. Betrug durch Aberglaube, welche am 3. Oktober 1786 aufgeführt und nicht minder günstig aufgenommen wurde; alsbald kam eine dritte, Die Liebe im Narrenhause, am 12. April 1787 auf die Bühne und fand einen ähnlichen Beifall. Dagegen fiel eine italiänische Oper Dittersdorfs, Democrito corretto, zuerst am 2. Jan. 1787 aufgeführt, vollständig durch. Daß Dittersdorf gegenüber Komponisten wie Umlauf, Hanke, Ruprecht einen glänzenden Sieg davon trug, war nicht zu verwundern; rasch verbreiteten sich seine Opern von Wien aus über alle deutsche Bühnen, und Dittersdorf erlangte sehr bald eine große Popularität vor den meisten Komponisten[6]. Unleugbar beruhte diese auf wirklichen Verdiensten. Mit Geschick wußte er die Vortheile der italiänischen opera buffa wie der französischen komischen Oper, namentlich lebendige und ausgedehnte Finales und bedeutende Ensemblesätze zur Geltung zu bringen; er war nicht allein wohlerfahren in der Behandlung der Singstimmen, sondern hatte als fruchtbarer Instrumentalkomponist nach Haydns Vorgang und Muster gelernt, das Orchester selbständig und wirksam zu verwenden. Eine leichte Erfindung führte ihm stets angenehme und fließende Melodien zu, ein wahrhaft komisches Talent äußerte sich in drastischen Einfällen, und seine Musik hatte einen Charakter von Behagen und Gemüthlichkeit, den man, auch da wo er bis zum Philisterhaften herabsinkt, als echt deutsch bezeichnen darf. Wie er hinter Gretry an Geist und Feinheit weit zurücksteht, ist er ihm an musikalischer Tüchtigkeit entschieden überlegen. Originalität und Lebendigkeit ist ihm nicht abzusprechen, aber Tiefe der Empfindung, Adel der Formgebung darf man bei ihm nicht suchen. Jede neue Oper, in der sich im wesentlichen das wiederholte, was ihm zuerst gelungen war, lieferte den Beweis für sein bestimmt begrenztes Talent; wie denn seine Bedeutung auch von Zeitgenossen bereits richtig gewürdigt worden ist[7].

Joseph II. theilte die Vorliebe des Publikums für die leichtere Musik Dittersdorfs und belohnte ihn reichlich, als er im Frühjahr 1787 Wien verließ. Indessen konnte dennoch die deutsche Oper ihm kein rechtes Interesse mehr abgewinnen; schon im Herbst

[6] Gerber, A. M. Z. I S. 307 f., ebend. III S. 377 f. Vgl. Biedenfeld, Die komische Oper S. 60 f.

[7] Berl. mus. Wochenbl. 1791 S. 37. 54. 163.

1787 wurde den Mitgliedern derselben gekündigt, und mit Ende Februar 1788 hörten ihre Vorstellungen auf[8].

Mozarts eigenhändiges thematisches Verzeichnis zeigt seit seiner Rückkehr nach Wien bis zur zweiten Reise nach Prag nur weniger bedeutende Arbeiten:

1787 11. März Rondo für Klavier A moll (511 K., S. XXII. 9).
18. März Scena für Fischer Non so donde viene (512 K., S. VI. 35).
23. März Arie für Gottfr. v. Jacquin Mentre ti lascio (513 K., S. VI. 36).
[6. April Rondo für Horn für Leitgeb (514 K.)][9].
19. April Quintett für 2 Violin, 2 Viole u. Violoncello C dur (S. 219 f. 515 K., S. XIII. 4).
16. Mai Quintett — — — G moll (S. 220 f. 516 K. S. XIII. 5).
18. 20. 23. 26. Mai je ein Lied (517—520 K., S. VII. 26—29).
29. Mai Eine Klavier-Sonate auf 4 Hände C dur (521 K., S. XIX. 5).
11. Juni Ein musikalischer Spaß (S. 65 f. 522 K., S. X. 13.)
24. Juni Zwei Lieder (523—524 K., S. VII. 30. 31).
10. Aug. Eine kleine Nachtmusik (525 K., S. XIII. 9).
24. Aug. Klavier-Sonate mit Violine A dur (526 K., S. XVIII. 42).

Offenbar sind fast alle durch gesellige Veranlassungen oder den Unterricht hervorgerufen; auch die beiden Quintette, welche den ersten Rang einnehmen, waren ohne Zweifel auf Bestellung für gewisse musikalische Zirkel geschrieben. Und mit diesen Kompositionen drang er damals in Wien keineswegs allgemein durch. Der schon erwähnte Reisende berichtet[10]:

Kotzeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist es auch, und seine Haydn dedicirten Quartetten bestätigen es aufs Neue, daß er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verrathen.

Wie fleißig etwa Mozart auch schon am Don Giovanni arbeitete, davon ist nichts bekannt. Nach seiner sonstigen Weise

[8] Müller, Abschied S. 277.

[9] [Dieses Rondo gehörte zu dem Konzerte K. 412, S. XII. 16, wie der erste Entwurf aus dem J. 1782 zeigt (s. o. S. 31). Unter dem angegebenen Datum wurde der Entwurf selbständig ausgeführt; in dieser Gestalt aber von Mozart in sein Verzeichnis nicht aufgenommen. Vgl. Köchel u. d. Rev. Ber.]

[10] Cramer, Magaz. f. Musik 1788 II S. 53.

zu schließen, mag er anfangs mit Lebhaftigkeit das neue Libretto angegriffen haben und später ins Aufschieben mit dem Niederschreiben gerathen sein. Nach den bekannten Traditionen scheint er im September 1787 die Oper noch nicht fertig nach Prag gebracht[11], sondern erst dort im Verkehr mit den Darstellern, in der anregenden Gesellschaft enthusiastischer Freunde und Verehrer und unter dem begünstigenden Drängen der herannahenden Aufführung vollendet zu haben[12]. Der Impresario, welcher dem Komponisten bis nach geschehener Aufführung der Oper Wohnung geben mußte, hatte Mozart in einem Hause „bei drei Löwen" auf dem Kohlmarkt (Nr. 420) Quartier gemacht[13]. Er hielt sich aber am liebsten auf dem Weingarten seines Freundes Duschek in Kossir (Kosohirz) auf, wo man noch das von ihm bewohnte Zimmer und den steinernen Gartentisch zeigt, an welchem er oft unter heiterem Geplauder der Gesellschaft und während des Kegelspiels an seiner Partitur schrieb (I S. 840)[14]. Was man erzählt von der feinen Diplomatie, mit welcher Mozart die Vertheilung

[11] „Mozart auf der Reise nach Prag" ist von Eduard Mörike in einer Novelle (Stuttgart 1856) dargestellt worden, welche die Anmuth und Feinheit ihres Verfassers nicht verleugnet. Indessen mag man doch bedauern, daß gerade von dieser Hand die Seite des leichten Lebemannes so hervorgekehrt ist; und daß ein Dichter Mozart eine Art des Komponirens zuschreiben konnte, die seiner künstlerischen Natur so fern wie möglich lag, ist kaum begreiflich.

[12] Nachrichten über diesen Aufenthalt in Prag giebt J. N. Stiepanek in der Vorrede seiner böhmischen Übersetzung des Don Giovanni (Prag 1825, deutsch bei Nissen S. 515 f.). Dann sind die Prager Reminiscenzen in der Bohemia (1856 Nr. 21—24) wieder aufgefrischt. Einzelne Züge nach Mittheilungen von L. Bassi giebt Fr. Heinse (Reise- und Lebensskizzen I S. 208 f.) und auf dieselbe Quelle weist J. P. Lyser im Mozart-Album (Hamburg 1856) hin. Allein diesen fehlt es nicht allein an ästhetischer Bildung, sondern auch an dem sicheren Gefühl für historische Wahrheit. Viel tiefer steht Herib. Rau's „kulturhistorischer Roman" Mozart (Frkf. 1858), der mit Kultur und Geschichte gleich wenig gemein hat; namentlich ist die Schilderung des Prager Aufenthalts eine empörende Schmähung des sittlichen und künstlerischen Charakters Mozarts, wie sie keiner seiner Gegner versucht hat. [Die Nachrichten über Mozarts Aufenthalt in Prag und über die Geschichte des Don Juan und seiner Aufführungen findet man jetzt zusammengestellt bei Teuber, II S. 216 f. und bei Freisauff, Mozarts Don Juan 1787—1887, Salzburg 1887. Teuber schließt aus dem gleich zu erwähnenden Brief vom 15. Okt. nicht mit Unrecht, daß die Oper doch wohl früher vollendet war, als gewöhnlich angenommen wird.]

[13] Ost und West 1839 Nr. 42 S. 172. Man hat später an diesem Hause eine Gedenktafel errichtet.

[14] [Der in der Vorstadt Smichov (Nr. 169) gelegene Weingarten heißt Bertramka (Petranka nach der Bohemia 1858 S. 118) und gehört jetzt dem Kaufmann Adolf Popelka. Auf einem der Plätze desselben steht seit 1876

der Rollen unter die darstellenden Künstler zu allseitiger Zufriedenheit zu Stande gebracht habe, wie er L. Bassi habe beruhigen müssen, daß Don Giovanni gar keine eigentliche große Arie zu singen habe, wie er ihm zu Gefallen das Duett La ci darem la mano immer wieder von neuem komponirt habe, bis beim fünftenmal der Sänger endlich zufrieden gewesen sei[15] — das mag auf sich beruhen[16], wie die obligaten Erzählungen von Liebeleien mit den Sängerinnen. Das Verhältnis zur Duschek kennen wir schon; Teresa Saporiti soll ihr Erstaunen geäußert haben, daß ein so bedeutender Künstler so unbedeutend aussehe, worauf Mozart an seiner schwachen Seite getroffen seine Neigung von ihr abgewendet und der Micelli oder auch der Bondini geschenkt habe — mehr Sängerinnen waren damals in Prag nicht zu haben.

Leider sind wir über den Einfluß, welchen die Eigenthümlichkeit der Sänger und andere zufällige Umstände auch diesmal auf Einzelnheiten der Komposition ausgeübt haben werden, nicht näher unterrichtet. Ein paar eher beglaubigte Anekdoten beziehen sich auf die Proben, zu welchen auch da Ponte von Wien gekommen war[17], dem man seine Wohnung im Hinterhause des Gasthofes „zum Platteis" angewiesen hatte, so daß Dichter und Komponist bequem aus den Fenstern sich mit einander unterhalten konnten.

Im Finale des ersten Akts mochte sich Ter. Bondini als Zerlina nicht entschließen in gehöriger Weise den verhängnisvollen Angstschrei auszustoßen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen ging Mozart selbst auf die Bühne, ließ die ganze Stelle wiederholen und packte im rechten Moment die Sängerin unerwartet so derb an, daß sie erschrocken aufschrie. „So ists recht", sagte er dann lachend zu ihr, „so muß man aufschreien!" Die Worte des Comthur in der Kirchhofsscene waren, so erzählte man, ursprünglich nur von Posaunen begleitet. Da die Stelle den Posaunisten nicht gelingen wollte, ging Mozart zu ihnen ans

eine Büste Mozarts von Seidan. Vgl. Teuber II S. 217. Freisauff, Moz. Don Juan S. 22.]

[15] [Das Duett ist nach Wilders Zeugnis (S. 246) auf gleichem Papier und mit derselben Dinte geschrieben, wie die übrigen Stücke der Originalpartitur, die vorhergehende Arie des Masetto allerdings auf anderem Papier.]

[16] Castil-Blaze hat diese Kunstnovellen sämmtlich als baare Geschichte angenommen (Molière musicien I p. 310 f.).

[17] Da Ponte, Mem. I, 2, p. 103.

Pult, um zu erklären, wie er sie vorgetragen wünschte, worauf einer derselben sagte: „Das kann man so nicht blasen und von Ihnen werde ich es auch nicht lernen.“ Lächelnd erwiederte Mozart: „Gott bewahre mich, daß ich Sie die Posaune lehren wollte; geben Sie nur die Stimmen her, ich will sie ändern.“ Er that es und setzte dann noch die Holzblasinstrumente hinzu[18].

Die erste Aufführung des Don Giovanni war für den 14. Oktober bestimmt; er sollte die Festoper zu Ehren des Prinzen Anton von Sachsen und der Erzherzogin Maria Theresia von Toscana sein, welche auf ihrer Hochzeitsreise durch Prag kamen[19]. Da die Einstudirung nicht hatte beendet werden können, wurde Figaro unter Mozarts Leitung gegeben und erlangte den gewohnten Beifall[20]. Mozart schrieb darüber am 15. Oktober an Gottfr. v. Jacquin:

[18] In der Originalpartitur fehlt das Recitativ mit diesen beiden Stellen, so daß die Änderungen nicht mehr zu kontrolliren sind. Im Idomeneo ist das Orakel nur von Posaunen und Hörnern begleitet. Gugler zieht die Wahrheit der Anekdote in Zweifel (Morgenbl. 1865 Nr. 33 S. 777 f.).

[19] Zur Feier der Vermählung war in Wien am 1. Okt. Martins Arbore di Diana gegeben worden (Wien. Ztg. 1787 Nr. 79 Anh.), welche noch im selben Jahre neun Vorstellungen erlebte. Für die Prager Aufführung war, wie Sonnleithner mittheilte, schon in Wien ein Textbuch zu Don Giovanni gedruckt mit dem Zusatz da rappresentarsi nel teatro di Praga per l'arrivo di S. A. R. Maria Teresa, Archiduchessa d'Austria, sposa del Ser. Principe Antonio di Sassonia l'anno 1787. Hier schließt der erste Akt mit dem Quartett 8, alles andere ist gestrichen, der zweite Akt vollständig. Die Aufführung ist dann unterblieben, die Prinzessin reiste am 15. Okt. wieder ab (Wien. Ztg. 1787 Okt. Nr. 84—96).

[20] [Am 13. Okt. 1787 erhielt die Theaterdirektion auf ihr Gesuch um wiederholte Aufführung des Schauspiels „Der tolle Tag oder Figaro's Hochzeit“ das Hofdekret, „daß dieses Stück als Schauspiel nicht, wohl aber als wälsche Oper, wie sie auf der Wiener Hofbühne vorgestellet worden ist, auch in Prag aufgeführt werden könne.“ Teuber II S. 190 f. Über die Aufführung vom 14. berichtet die Prager Oberpostamtszeitung (Teuber II S. 228): „Das Nationaltheater war bei der Gelegenheit auf eine sehr auszeichnende Art enbellirt und beleuchtet. Der Schauplatz war durch den Schmuck der zahlreichen Gäste dergestalt verherrlicht, daß man noch nie eine so prachtvolle Scene gesehen zu haben gestehen muß. Beim Eintritte der höchsten Herrschaften wurden sie mit der öffentlichen Freudenbezeugung des ganzen Publikums empfangen. Auf Verlangen wurde die bekannte und dem allgemeinen Geständniß nach bei uns so gut exequirte Oper „Die Hochzeit des Figaro“ gegeben. Der Eifer der Tonkünstler und die Gegenwart des Meisters Mozart erweckte bei den höchsten Herrschaften allgemeinen Beifall und Zufriedenheit. Nach dem 1. Akt wurde eine Sonette, welche auf diese Feierlichkeit von einigen Patrioten Böhmens veranstaltet wurde, öffentlich vertheilt. Der frühzeitigen Abreise wegen begaben sich Höchstdieselben noch vor Ende der Oper in die k. Burg.“ Vgl. Wiener Ztg. 1787 Nr. 84

Sie werden vermuthlich glauben, daß nun meine Oper schon vorbey ist — doch da irren Sie sich ein bischen. Erstens ist das hiesige theatralische Personal nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudiren. Zweytens fand ich bey meiner Ankunft so wenig Vorkehrungen und Anstalten, daß es eine bloße Unmöglichkeit gewesen seyn würde, sie am 14. als gestern zu geben. — Man gab also gestern bey ganz illuminirtem Theater meinen Figaro, den ich selbst dirigirte. Bey dieser Gelegenheit muß ich Ihnen einen Spaß erzählen. Einige von den hiesigen ersten Damen (besonders eine gar hocherlauchte) geruhten es sehr lächerlich, unschicklich und was ich weis alles zu finden, daß man der Prinzessin den Figaro, den tollen Tag (wie sie sich auszudrücken beliebten), geben wollte; — Sie bedachten nicht, daß keine Oper in der Welt sich zu einer solchen Gelegenheit schicken kann, wenn sie nicht beflissentlich dazu geschrieben ist; daß es sehr gleichgiltig seye, ob sie diese oder jene Oper geben, wenn es nur eine gute und der Prinzessin unbekannte Oper ist und das letztere wenigstens war Figaro gewies — kurz die Rädelführerin brachte es durch ihre Wohlredenheit so weit, daß dem Impressario von der Regierung aus — dieses Stück auf jenen Tag untersagt wurde. — Nun triumphirte sie! — Nó vinta schrie sie eines Abends aus der Loge, — Sie vermuthete gewiß nicht, daß sich das Nó in ein Sono verändern könnte! — Des Tags darauf kam aber le noble — brachte den Befehl Seiner Majestät, daß wenn die neue Oper nicht gegeben werden könne, Figaro gegeben werden müsse! — Wenn Sie, mein Freund, die schöne herrliche Nase dieser Dame nun gesehen hätten! — O es würde Ihnen so viel Vergnügen verursacht haben wie mir! Don Giovanni ist nun auf den 24. bestimmt.

— Den 21. — er war auf den 24. bestimmt, aber eine Sängerin, die krank geworden, verursacht noch eine neue Verzögerung; da die Truppe klein ist, so muß der Impressario immer in Sorgen leben und seine Leute so viel möglich schonen, damit er nicht durch eine unvermuthete Unpäßlichkeit in die unter allen kritischen allerkritischeste Lage versetzt wird, gar kein Spektakel geben zu können!

Desweg geht hier alles in die lange Bank, weil die Recitirenden (aus Faulheit) an Operntägen nicht studiren wollen und der Entrepreneur (aus Forcht und Angst) sie nicht dazu anhalten will — —

Den 25. — Heute ist der eilfte Tag, daß ich an diesem Briefe kritzle; — Sie sehen doch daraus, daß es an gutem Willen nicht fehlt — wenn ich ein bischen Zeit finde, so male ich ein Stückchen wieder daran, — aber lange kann ich halt nicht dabey bleiben — weil ich zu viel anderen Leuten — und zu wenig mir selbst ange-

Freisauff S. 28 f. Der im Text abgedruckte, Jahn unbekannt gewesene Brief befindet sich in der (dem Neuhauser Archiv einverleibten) Sammlung des verstorbenen Grafen Eug. Czernin und wurde bei Enthüllung der Mozart-Büste von Dr. Schebek veröffentlicht; seitdem ist er mehrmals gedruckt.]

höre; — daß dies nicht mein Lieblingsleben ist, brauche ich ihnen wohl schon nicht erst zu sagen.

Künftigen Montag, den 29., wird die Oper das erstemal aufgeführt — Tags darauf sollen Sie gleich von mir Rapport davon bekommen — wegen der Arie, ist es (aus Ursache, die ich Ihnen mündlich sagen werde) schlechterdings unmöglich, sie Ihnen zu schicken.

Trotz der neuen glänzenden Aufnahme des Figaro war Mozart selbst über den Erfolg des Don Giovanni keineswegs ganz ruhig und fragte nach den ersten Proben bei einem Spaziergang den Orchesterdirektor Kucharz im Vertrauen, was er von der Oper halte, und ob sie wohl gleichen Beifall wie Figaro finden werde, von dem sie so ganz und gar verschieden sei. Auf dessen Versicherung, daß er an dem Erfolge einer so schönen und originellen Musik nicht zweifle, und daß alles was von Mozart käme beim Prager Publikum begeisterte Aufnahme finden würde, erwiederte dieser, daß ihn dies Urtheil eines Kenners beruhige, daß er sich aber auch Mühe und Arbeit nicht habe verdrießen lassen, um für Prag etwas Vorzügliches zu leisten[21].

So nahte der Tag der Aufführung, der 29. Oktober 1787, heran und die Ouverture war am Abend vor der Aufführung noch nicht fertig zur großen Beunruhigung der versammelten Freunde. Es ist bereits (S. 119 f.) erzählt, wie er sich spät von der lustigen Gesellschaft trennte und dann bei einem Glas Punsch, während seine Frau ihm Geschichten erzählte, sich ans Niederschreiben machte; wie ihn die Müdigkeit so überwältigte, daß er einige Stunden schlafen mußte, ehe er wieder an die Arbeit gehen konnte. Allein um 7 Uhr morgens war der Kopist bestellt, und zur bestimmten Zeit wurde ihm die Ouverture übergeben[22]. Es war die letzte Frist, wenn die Stimmen noch bis zum Anfang der Oper ausgeschrieben werden sollten, der sich auch aus diesem Grunde etwas verzögerte. Vom Blatt spielte nun das wohlgeschulte und begeisterte Orchester die Ouverture so gut, daß Mozart während der Introduktion zu den ihm zunächst befindlichen Instrumentalisten sagen konnte: „Es sind zwar viele Noten

[21] Niemetschek, S. 87 f.

[22] In Mozarts thematischem Katalog ist neben dem Thema der Ouverture unter dem 28. Oktober eingetragen »Il Dissoluto punito o il Don Giovanni Opera buffa in 2 Atti — Pezzi di musica 24.« Die Ouverture ist wie gewöhnlich als ein Stück für sich geschrieben, mit auffallend flüchtigen Zügen, aber fast ohne alle Änderungen. [Die Erzählungen über die Entstehung der Ouverture stellt Teuber II S. 231 f. zusammen, was zu S. 120 ergänzend bemerkt wird.]

unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture ist doch recht gut von Statten gegangen“[23].

Der Erfolg der ersten Vorstellung war glänzend. Als Mozart in dem zum Erdrücken vollen Theater am Klavier als Dirigent erschien, wurde er mit enthusiastischem Klatschen und dreimaligem Tusch empfangen. Die Spannung, mit welcher die Ouverture aufgenommen wurde, löste sich in einen wahren Beifallsjubel auf, der die Oper bis zu Ende begleitete. Die Besetzung bei dieser Aufführung war folgende:

Don Giovanni giovane cavaliere estremamente licenzioso	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna dama promessa sposa di	Sgra. Teresa Saporiti
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Commendatore	Sign. Giuseppe Lolli
Donna Elvira dama di Burgos abbandonata da D. G.	Sgra. Caterina Micelli
Leporello servo di D. G.	Sign. Felice Ponziani
Masetto amante di	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina contadina	Sgra. Teresa Bondini.

Die Aufführung wird, obgleich keine Virtuosen vom ersten Rang und Namen aufzuführen waren, als eine sehr vorzügliche gepriesen[24]; der begeisternde Einfluß des Meisters wie die gehobene Stimmung des Publikums waren wohl geeignet, gute Kräfte bei gutem Willen auch zu außerordentlichen Leistungen zu steigern. Ganz entzückt über diesen Erfolg schrieb Guardasoni, der damals mit Bondini an der Direktion betheiligt war, die er später allein übernahm[25], an da Ponte, welcher schon vor der Aufführung nach

[23] [So Stiepanek a. a. O. Nach der Erzählung des Flötisten Laitl, welcher bei der ersten Aufführung mitwirkte, sagte Mozart: „Es sind zwar viele Noten unters Pult gefallen, aber brav gespielt habt's doch.“ Freisauff S. 39.]

[24] [Prager Oberpostamtszeitung, 3. Nov. 1787: „Montags den 29. wurde von der ital. Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozard „Don Giovanni“, oder „das steinerne Gastmahl“ aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihres Gleichen noch nicht aufgeführt worden. Hr. Mozard dirigirte selbst und als er in das Orchester trat, wurde ihm ein dreymaliger Jubel gegeben, welches auch bei seinem Austritte aus demselben geschah. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequiren, und jeder bewundert dem ungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester, bot seine Kräften auf, Mozarden zum Danke mit guter Exequirung zu belohnen. Es werden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und Decorazion erfordert, welches alles Herr Guardasoni glänzend hergestellt hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beifall“. Die Wiener Zeitung brachte den Artikel am 14. November (Nr. 91). Vgl. Teuber, II S. 236. 237, wo auch der vollständige erste Theaterzettel mitgetheilt wird.]

[25] Eine sehr ungünstige Charakteristik von seiner Geldgier und Rücksichtslosigkeit wird A. M. Z. II S. 537 gegeben.

Wien hatte zurückreiſen müſſen, um den Axur auf die Bühne zu bringen, die Worte: Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benedirli! finchè essi vivranno, non si saprà mai, cosa sia miseria teatrale[26]. Auch Mozart theilte ihm ſogleich den glücklichen Ausfall ihrer gemeinſamen Beſtrebungen mit, und an Gottfr. v. Jacquin ſchrieb er (4. Nov. 1787):

Liebſter, beſter Freund! Ich hoffe, Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29. Oct. ging meine Opera D. Giovanni in scena, und zwar mit dem lauteſten Beyfall. Geſtern wurde ſie zum viertenmal (und zwar zu meinem Benefice) aufgeführt. Ich gedenke den 12ten oder 13ten von hier abzureiſen, bey meiner Zurückkunft ſollen Sie alſo die Arie gleich zu ſingen bekommen. NB. unter uns — ich wollte meinen guten Freunden (beſonders Bridi und Ihnen) wünſchen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen. — Vielleicht wird ſie doch in Wien aufgeführt? ich wünſche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu ſchreiben; ich kann aber dieſen Antrag, ſo ſchmeichelhaft er iſt, nicht annehmen.

Mozart, der in Prag, wie Niemetſchek ſagt (S. 43), bei jeder Gelegenheit große und unzweideutige Beweiſe der Hochachtung bekam, welche nicht aus Vorurtheil und Mode, ſondern aus wahrer Kunſtliebe hervorgingen, ließ es ſich gern im Kreiſe ſeiner Freunde und Verehrer wohl ſein; und dieſe dachten noch ſpäter — ſo berichtet Niemetſchek (S. 93) — mit Vergnügen an die ſchönen Stunden, welche ſie in ſeiner Geſellſchaft verlebten. Er wurde dann vertraulich wie ein Kind, arglos öffnete er ſein Herz und ſeine muntere Laune ergoß ſich in den drolligſten Einfällen; man vergaß ganz, daß man mit dem bewunderten Künſtler verkehrte[27].

Seiner Freundin, Mad. Duſchek, hatte Mozart verſprochen, eine neue Konzertarie zu komponiren; wie gewöhnlich war er aber

[26] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 103. Das Honorar, welches er bezog, war 50 Dukaten.

[27] [Einen Beitrag zu Mozarts Aufenthalt in Prag giebt Freisauff S. 41 nach Schebeks Mittheilung. Mozart pflegte, wenn er in der Nacht von der Altſtadt zur Bertramka zurückkehrte, in dem Kaffeehauſe von Steinitz „noch einen ſchwarzen Kaffee" zu trinken. „Da kam es wohl auch vor, daß wenn das Lokal ſchon geſchloſſen war, Mozart an das Fenſter klopfte und der Wirth ihm dann den Kaffee ſelbſt bereitete. — — Der Kaffee mußte aber, wie es Mozart verlangte, recht ſtark ſein. Mozart trug gewöhnlich einen blauen Frack mit vergoldeten Knöpfen, Kniehoſen von Nanking und Strümpfe mit Schnallenſchuhen".]

nicht dahin zu bringen ſie niederzuſchreiben. Da ſperrte ſie ihn endlich in einem Gartenzimmer auf der Bertramka ein und erklärte, ihn nicht eher herauslaſſen zu wollen, als bis die Arie fertig ſei. Nun machte er ſich zwar daran, erklärte aber nach vollendeter Arbeit (3. Nov. 1787) ſeinerſeits, wenn ſie dieſelbe nicht vom Blatt rein und richtig ſänge, würde er ſie ihr nicht geben[28]. Im Andante dieſer Arie Bella mia fiamma (528 K., S. VI. 37) ſind nämlich die Worte: quest' affanno, questo passo è terribile per me (Seite 150 der Part.) auf eine höchſt charakteriſtiſche Weiſe und ſo ausgedrückt, daß die an ſich nicht leichten Intervalle der Singſtimme durch die harmoniſche Führung allerdings zu einer Probe reiner und ſicherer Intonation werden. Übrigens iſt dieſe Arie eine der ſchönſten unter den Konzertarien; ſie macht zwar an die Kehlfertigkeit der Sängerin gar keinen Anſpruch, verlangt aber eine große, in der eigentlichen Sopranlage ausgiebige Stimme und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag im großen Stil. Intereſſant iſt es zu beobachten, wie dieſe Arie bei ſehr energiſchem und lebendigem Ausdruck ſich doch von der eigentlich dramatiſchen Muſik des Don Giovanni ſo weſentlich unterſcheidet. Aus dem Zuſammenhang ihrer Handlung genommen, nicht für die Darſtellung auf der Bühne berechnet, nimmt die Situation einen modifizirten Charakter an, der Sänger im Konzertſaal wird in ganz anderer Art zum Darſteller derſelben als auf der Scene; demgemäß wird auch die Auffaſſung des Komponiſten, die Form welche er dafür findet, eine andere.

Der große Beifall, den Mozart in Prag gefunden, war wohl die Veranlaſſung, daß nicht lange nach ſeiner Abreiſe, am 6. Dezember, bei S. Niklas (Kleinſeite) eine Meſſe von ihm aufgeführt wurde. „Alles geſtand", ſchreibt die Oberpoſtamtszeitung, „daß er auch in dieſer Kompoſitionsart ganz Meiſter ſei"[29].

Um die Zeit, als Mozart wieder nach Wien zurückkam, ſtarb Gluck (15. Nov. 1787); wahrſcheinlich trug auch der Erfolg des Don Giovanni in Prag dazu bei, daß Kaiſer Joſeph, um Mozart in Wien zu halten[30], ihn am 7. Dez. 1787 zum Kammermuſikus

[28] So wird auf die Gewähr von Mozarts Sohne in der Berl. Muſikztg. Echo (1856 Nr. 25 S. 198 f.) erzählt.

[29] [Teuber II S. 240.]

[30] [Vgl. den von Köchel veröffentlichten Vortrag des Fürſten Starhemberg wegen der Penſion für die Wittwe, Beil. I. 17. Dort heißt es, Mozart ſei in die Hofdienſte aufgenommen, „damit ein Künſtler von ſo ſeltenem Genie nicht

ernannte (I S. 806 f.). An die Aufführung des Don Giovanni in Wien war vorläufig nicht zu denken.

Salieri hatte im Juni 1787 die Oper Tarare in Paris zur Aufführung gebracht, in welcher Beaumarchais nicht allein durch eine reichbewegte, spannende Handlung, durch Dekorations- und Kostümeffekte, sondern auch durch politische und philosophische Doktrin auf die Pariser zu wirken suchte. Das Publikum war zuerst etwas betreten, und die Musik fand man ungleich schwächer als die der 1774 aufgeführten Danaiden, allein die Oper übte doch große Wirkung und wurde ein Zugstück[31].

Der Kaiser, dem die Musik sehr gefiel, befahl die Oper von da Ponte italiänisch bearbeitet zur Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzessin Elisabeth in Wien zu geben. Diese italiänische Oper Axur behielt zwar den Stoff in seiner wesentlichen Gliederung bei, war aber in Hinsicht auf Text und Musik völlig umgestaltet. Da Ponte bewies von neuem seine Geschicklichkeit, und Salieri, der ein ihm ungleich mehr zusagendes Feld fand, scheute die Mühe der Umarbeitung nicht[32]. Am 8. Jan. 1788 wurde, nachdem die Trauung des hohen Paares durch den Erzherzog Maximilian am 6. Jan. stattgefunden hatte, die Festoper Axur als „Freispektakel" aufgeführt[33]. Anfangs stutzte das Publikum auch hier noch bei den Spuren des französischen Tarare im italiänischen Axur, allein sehr bald empfand man die lebendigere, glänzend ausgestattete Handlung und die freiere Entwickelung der musikalischen Formen als einen angenehmen Reiz der doch wesentlich italiänischen Musik. Viele rasch aufeinander folgende Vorstellungen steigerten den Beifall, den diese Oper in Wien[34], namentlich beim Kaiser Joseph[35], und bald allgemein auf allen deutschen Bühnen fand[36].

Für Don Giovanni war daher zunächst noch kein Raum. Mozart mochte für die Unterhaltung der Wiener durch die Tänze

bemüßigt werde, sein Brod im Auslande zu suchen." Damit, sagt Köchel, wird die fehlende Motivirung der Anstellung im Vortrage (vgl. I S. 806 Anm. 24) ergänzt und zugleich die damals herrschende Ansicht über Mozarts Leistungen in maßgebenden Kreisen bestimmt ausgesprochen.]

[31] L. de Loménin, Beaumarchais et son temps II p. 399 f.

[32] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 98. Mosel, Salieri S. 98 f. 128 f.

[33] Wien. Ztg. 1788 Nr. 3. Müller, Abschied v. d. Bühne S. 277 f.

[34] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 208. A. M. Z. XXIV S. 284. Axur wurde im Jahre 1788 neunundzwanzigmal aufgeführt.

[35] Mus. Korr. 1790 S. 30.

[36] Berlin. musik. Wochenbl. S. 5 f.

sorgen, welche er im Januar 1788 für die Bälle im Redoutensaale schrieb (534—536 K., S. XXIV. 27. XI. 20. 7), und seinen patriotischen Gefühlen durch ein Lied auf den Türkenkrieg Luft machen, welches der Komiker Baumann im Leopoldstädter Theater vortrug (538 K., S. VI. 39.). Auch scheint er in den Fasten eine Akademie gegeben zu haben, für welche er das Klavierkonzert in D dur (537 K., S. XVI. 26) schrieb.

Aber Joseph II., welcher mit dem Erfolg des Don Giovanni in Prag sehr zufrieden war, hatte die Aufführung angeordnet und so mußte sie endlich ins Werk gesetzt werden. Am 7. Mai 1788 wurde Don Giovanni im Burgtheater gegeben und gefiel nicht[37]. Alle Welt, erzählt da Ponte[38], außer Mozart glaubte, es sei irgendwo versehen; man machte Zusätze, man änderte Arien — er fand noch immer keinen Beifall. Indessen sorgte da Ponte auf Mozarts Rath dafür, daß die Oper rasch hintereinander wiederholt wurde, man gewöhnte sich an das ungewohnte Phänomen und mit jeder neuen Vorstellung wuchs der Beifall[39].

Die Besetzung in Wien war folgende:

Don Giovanni	Sign. Francesco Albertarelli[40]
Donna Anna	Sgra. Aloisia Lange

[37] Mein Freund Gabr. Seidl theilt mir mit, daß in der Theaterrechnung 1788—1789 verzeichnet ist S. 45, 127 „dem da Ponte Lorenz für Componirung der Poesi zur Opera il Don Giovanni 100 fl." und S. 47, 137 „dem Mozart Wolfgang für Componirung der Musique zur Opera il Don Giovanni 225 fl." [Die Wiener Zeitung vom 10. Mai 1788 (Nr. 38) theilt kurz die Thatsache der Aufführung mit und enthält sich jedes Wortes der Kritik.]

[38] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 104.

[39] Don Giovanni wurde in diesem Jahre funfzehnmal aufgeführt, und zwar 7. 9. 12. 16. 23. 30. Mai, 16. 23. Juni, 5. 11. 21. Juli, 2. Aug., 24. 31. Okt., 15. Dez. [Die Daten nach Freisauff S. 49.] Lange's (Selbstbiogr. S. 171) Erzählung, Don Giovanni sei nach der dritten Aufführung zurückgelegt, beruht also auf Irrthum. Allein nach dem Jahre 1788 hielt man ihn von der Bühne fern; er ist erst am 5. Nov. 1792 wieder in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß auf der Wieden aufgeführt worden; am 16. Dezember 1798 brachte ihn das Hoftheater nächst der Burg in deutscher Sprache [Wlassak S. 99.] Nach da Ponte sagte der Kaiser, als er Don Giovanni gehört hatte: „Die Oper ist göttlich, vielleicht noch schöner als Figaro, aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener"; und Mozart antwortete, als er diese Äußerung erfuhr: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen". Joseph reiste am 28. Febr. 1788 ins Hauptquartier (Wien. Ztg. 1788 Nr. 18) und kam erst am 5. Dez. wieder nach Wien; er kann die Oper also nur am 15. Dez. gesehen haben.

[40] [Der Irrthum der 1. Auflage, daß Mandini den Don Giovanni gesungen, wird von Rietz (R. B.) und Freisauff S. 48 wiederholt. Jahn hatte in der zweiten Auflage nach Sonnleithners Mittheilung, welche sich auf die Angabe des Grafen Moriz Dietrichstein stützte, den richtigen Namen gebracht. Albertarelli war seit kurzem in Wien engagirt und hatte am 4. April 1788 in Salieri's Axur zum

Donna Elvira	Sgra. Caterina Cavalieri
Don Ottavio	Sign. Francesco Morella
Leporello	Sign. Francesco Benucci
Don Pedro, Masetto	Sign. Francesco Bussani
Zerlina	Sgra. Luisa Mombelli.

Man hat also ohne Grund die Ursache, weshalb Don Giovanni nicht gleich durchschlug, auch darin finden wollen, daß die Oper nicht so gut ausgeführt worden sei, als nöthig und gerecht gewesen wäre[41]. Da Ponte scheint übrigens rücksichtlich der wiederholten Änderungen übertrieben zu haben. Mozarts thematischer Katalog weist drei vor der ersten Aufführung (24. 28. 30. April) geschriebene Einlegestücke nach, die sich auch im Textbuch eingeordnet finden[42].

Die Cavalieri — von der damals berichtet wurde[43], daß sie den größten Sängerinnen Italiens an die Seite gesetzt zu werden verdiene und in Italien überall vergöttert werden würde, während in Wien kein Mensch ein Zeichen seiner Bewunderung laut werden lasse — verlangte für die Partie der Elvira eine große Scene, mit der sie als Sängerin Ehre einlegen könnte. So entstand (30. April) die herrliche Arie Mi tradi quell' alma ingrata (S. V. 18, Nr. 23)[44]. Soviel wie einst bei der Entführung „der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufzuopfern" (I S. 759), konnte sich Mozart jetzt zwar nicht entschließen, allein offenbar ist das Interesse des Gesanges auch hier vor dem dramatischen, die Individualität der Sängerin vor dem Charakter der Elvira begünstigt.

Dem Tenoristen, Sign. Franc. Morella[45] war dagegen die große Arie des Ottavio offenbar zu groß, und die für ihn komponirte Arie in G dur (Nr. 11) Dalla sua pace macht in jeder Hinsicht bescheidene Ansprüche.

erstenmale gesungen. Vgl. über ihn S. 27. Vorstehendes nach freundlicher Mittheilung des Herrn Eus. Mandyczewski in Wien.]

[41] A. M. Z. XXIV S. 284.

[42] In derselben Ordnung sind die einzelnen Stücke aufgezählt in der Ankündigung des Klavierauszuges (Wien. Ztg. 1788 Nr. 42 Anh.). [Vgl. Gugler, Die nachkomponirten Scenen zu „Don Juan". A. M. Z. 1869. Nr. 4. S. 25 f.]

[43] Cramer, Magaz. d. Mus. Juli 1789 S. 47.

[44] Die Cavalieri wollte dieselbe in D dur statt in Es dur singen, deshalb hat Mozart vom 19. Takt des Recitativs an einen Übergang nach D gemacht [und hierauf beigeschrieben segue trasportata. Vgl. die neue Ausg. Anh. III S. 367].

[45] Er trat nach Ostern 1788 zuerst im Barbier von Sevilla auf (Wien. Ztg. 1788 Nr. 34 Anh.).

Draſtiſchere Mittel, auf das Publikum zu wirken, ſollten in dem Duett zwiſchen Zerlina und Leporello Per queste tue manine (Anh. 2) zur Geltung kommen. Die mit der eigentlichen Handlung in keinem Zuſammenhang ſtehende Situation (ſ. weiter unten) iſt derb komiſch: Leporello wird von Zerlina arg gemißhandelt und zuletzt feſtgebunden. Offenbar ſollte hier dem Publikum, das in einer opera buffa brav lachen wollte, ein Opfer gebracht werden. Daß Benucci ein ausgezeichneter Komiker in jeder Gattung war, wiſſen wir, von Sgra. Mombelli (vormals Laschi) läßt dies Duett ſchließen, daß ſie vorwiegend buffa war. Zerline äußert ihren Zorn und ihre Rachluſt mit großer Zungenfertigkeit lebhaft genug, aber ihre eigenthümliche Anmuth und Schalkhaftigkeit hat ſie hier ganz abgeſtreift. Das Duett wäre in einer eigentlichen opera buffa vollkommen am Ort; in den Don Giovanni gehört es nicht, weil es Leporello und Zerline in einer Weiſe in den Vordergrund bringt, welche mit der Haltung des Ganzen durchaus nicht übereinſtimmt, und weil es beide Perſonen in ein zu grelles und im Verhältnis zur übrigen Charakteriſtik ſogar falſches Licht ſetzt[46].

Mozart hatte alſo wohl Recht, wenn er meinte, Änderungen und Zuſätze könnten ſeiner Oper nicht aufhelfen; ſie ſcheinen auch auf das Wiener Publikum nicht ſonderlich gewirkt zu haben, das ſich in dieſe ungewöhnliche Erſcheinung nicht gleich finden konnte. Wie Haydn in einer großen Geſellſchaft beim Fürſten R[oſenberg] die tadelnden Urtheile der Muſiker und Kenner durch die Äußerung zum Schweigen brachte, daß nach ſeiner Überzeugung Mozart der größte Komponiſt ſei, iſt bereits erzählt worden (S. 44).

In deutſchen Bearbeitungen machte Don Giovanni zunächſt ſeinen Weg über die Bühnen Deutſchlands[47]. Die früheſte

[46] [Das Autograph dieſes Duetts hat ſich nicht erhalten; die dem Duett vorhergehenden und folgenden Secco-Recitative ſind, wie das von Sonnleithner (1865) herausgegebene Textbuch zeigt, nicht vollſtändig vorhanden; die Echtheit des Vorhandenen hat Gugler a. a. O. (und Vorrede S. XIV.) in Zweifel gezogen. Das Duett iſt in der neuen Ausgabe nicht in den Zuſammenhang der Handlung aufgenommen, ſondern im Anhang (II) mitgetheilt. Vgl. R. B. S. 90. Wolzogen wollte das Duett aufgeführt haben, Don Juan S. 107.]

[47] [Eine ausführliche Bühnenſtatiſtik des Don Juan hat Freisauff (S. 105 f.) zu geben verſucht, welche natürlich Vollſtändigkeit nicht beanſpruchen kann. Ergänzungen und Berichtigungen gab A. Schatz, Vierteljahrsſchr. für M. W. V S. 278.]

Aufführung nach der Prager und Wiener war wohl die in Leipzig am 15. Juni 1788, bei welcher mehrere der ersten Prager Darsteller betheiligt waren[48]. Am 23. Mai 1789 wurde die Oper auf dem kurfürstlichen Nationaltheater in Mainz nach einer Uebersetzung von Schmieder gegeben[49]; am 27. September 1789 mit außerordentlichem Beifall in Mannheim[50] und bald nachher (13. Oktober) auf dem neuen Hoftheater in Bonn[51], beidemale nach Neefe's Übersetzung. Am 27. Oktober 1789 führte sie Schröder in Hamburg auf; Schink, der den Text der Oper hart verurtheilt, äußert sich um so enthusiastischer über die Musik[52].

Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen? — Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es ist keine Musik für Jedermanns Geschmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. — Mozart ist kein gewöhnlicher Componist. Man hört bei ihm nicht bloß leichte gefällige Melodien aufs Gerathewohl. Seine Musik ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt. — Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen. Das heißt den Ausdruck aus der Musik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, sondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung spricht. Diesen Ausdruck hat Mozart völlig in seiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck ist glühend, lebhaft und malerisch, ohne doch üppig und schwelgerisch zu werden. Er hat die reichste und doch auch die mäßigste Phantasie. Er ist der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verstande davon läuft; Räsonnement leitet seine Begeisterung und ruhige Prüfung seine Darstellung.

[48] [Freisauff S. 148.]

[49] [A. Schatz a. a. O. S. 278. Pelh, Gesch. des Theaters u. der Musik in Mainz S. 87, über Schmieder S. 95. Die Mainzer Truppe führte am 5. Okt. 1790 den Don Juan in Frankfurt dem anwesenden Mozart zu Ehren auf (Brief bei Notteb. S. 45). Im Dezember 1789 zeigte Zulehner in Mainz einen Klavierauszug mit deutschem und italiän. Texte an.]

[50] Journal der Moden 1790 S. 50.

[51] [Thayer, Beethoven I S. 194. Köln. Ztg. 1887, 31. Okt. Der Berichterstatter in Reichardts Theaterkalender, vermuthlich Neefe, schreibt darüber: „Die Musik gefiel den Kennern sehr. Die Handlung mißfiel.“]

[52] Schink, Dramaturgische Monate (1790) II S. 320 f.

Schwieriger war die Kritik in Berlin, wo Don Giovanni am 20. Dez. 1790 zum erstenmal nach Schröders Bearbeitung in Gegenwart des Königs aufgeführt wurde[53].

Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozartsche Composition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan. — Daß Mozart ein vortrefflicher, ein großer Componist ist wird alle Welt gestehen, ob aber nie was Größeres vor ihm sei geschrieben worden und nach ihm werde geschrieben werden als eben diese Oper quaestionis, daran erlaube man uns zu zweifeln. — Theatralische Musik kennt keine andere Regel, keinen anderen Prüfungsrichter als das Herz, ob und wie sie darauf wirkt bestimmt alsdann allen Werth derselben. Nicht Kunst in Überladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; so viel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große! Grille. Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer, und wir wünschten lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten der Tonkunst von ihm zu bewundern erhalten zu haben als in seinem Don Juan[54].

Den ganz ungewöhnlichen Erfolg[55] bestätigt ein Aufsatz[56], welcher nachweisen will, daß in diesem Singschauspiel das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt wird und das Laster Tugend und Gefühl mit Füßen tritt.

Die Haupturſache der vollen Häuser und des allgemeinen Interesses findet der Verfasser in der „über jeden Ausdruck erhabenen" Musik.

Wenn je eine Nation auf einen ihrer Zeitgenossen stolz sein konnte, so sei es Deutschland auf Mozart, den Musikverfasser dieses Singspiels. Nie, gewiß nie wurde die Größe eines menschlichen Geistes fühlbarer, und nie erreichte die Tonkunst eine höhere Stufe! Melodien, die ein Engel erdacht zu haben scheint, werden hier von himmlischen Harmonien begleitet, und der dessen Seele nur einiger-

[53] Schneider, Gesch. d. Berl. Oper S. 59. In einem Bericht aus Berlin im Journal der Moden (1791 S. 76) heißt es: „Die Composition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich, schwer und mit Instrumenten überladen".

[54] Chronik v. Berlin IX S. 132 f. Vgl. XI S. 878.

[55] Don Giovanni wurde in 10 Tagen fünfmal gegeben.

[56] Chronik v. Berlin IX S. 316 f.

maßen empfänglich für das wahre Schöne ist, wird gewiß mir verzeihen, wenn ich sage: das Ohr wird bezaubert.

Indessen kann er sich der frommen Wünsche nicht entschlagen:

O, daß du deines Geistes Stärke nicht so verschwendet hättest! daß dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantasie gewesen wäre und diese dir nicht so unsaubere Stufen zur Größe gezeigt hätten! — Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantschrift auf einer goldenen Tafel stände — und diese Tafel hinge an einem Schandpfahl!

Spazier, der den „wahren, unerborgten, ungekünstelten Ideenreichthum eines Mozart" anerkannte[57] und von seinem Don Giovanni sagte, einzelne Arien hätten mehr inneren Werth als ganze Opern Paesiello's[58], bemerkt ein andermal[59]:

Das Vergnügen ein Kunstgenie einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung habe, daß es Anderen die ungeheuersten Anstrengungen machen würde, wird Mühe und Arbeit, die sich nur erst wieder durch den Umweg des Studiums in Genuß verwandelt, wenn ein solcher Künstler sich einmal von ganzer Seele anstrengt, wie dies sich vorzüglich auf den Don Juan von Mozart anwenden läßt, in welchem er dem Zuhörer seine Kunst in ganzen Massen zuwirft, und wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar wird.

Die von ihm verheißene ausführliche Besprechung ist nicht erfolgt.

Aufrichtige, bewundernde Anerkennung sprach auch dem Don Giovanni gegenüber B. A. Weber aus, der seit kurzer Zeit in Berlin anwesend war[60]:

Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunst mit dem glücklichsten Talent reizende Melodien zu erfinden und verbinde dann beide mit der größtmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozarts musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört, sogar sein Accompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen fortgerissen, so daß die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: daß diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch

[57] Mus. Wochenbl. S. 158.
[58] Mus. Monatsschr. S. 122.
[59] Mus. Wochenbl. S. 19.
[60] Mus. Wochenbl. S. 30 f.

verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugroßer Vollkommenheit besteht[61].

Indem es beinahe unmöglich sei, bei einer Mozartschen Oper ins Detail zu gehen, weil man weder Anfang noch Ende finden könne, hebt er als einige der vorzüglichsten Stücke vor allen die Ouverture, das Quartett, das erste Finale, das Sextett, und den Schluß der Oper hervor, in welchem das Grausende der Scene so richtig ausgedrückt sei, daß sich wirklich beim Zuhören die Haare sträubten; sodann zum Beweise, daß Mozart auch das Heitere gelinge, den Bauernchor und das allerliebste Duett La ci darem la mano, welches eine bezaubernde Melodie habe. Allein das wurde ihm von einem Leser des Blattes, der seine „freimüthigen Gedanken" in demselben zu äußern pflegte, streng verwiesen[62].

Sein Urtheil über Mozart ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

In diesem Sinne sprach sich die Metropole der Intelligenz gern über Mozart aus:

Mozart war ein großes Genie; allein — er hatte eigentlich wenig höhere Cultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wissenschaftlichen Geschmack. Er hat in seinen übrigens originalen Theaterstücken zuweilen ganz den Effect, die Hauptsache des Theaters verfehlt; und was nun gar die wahre Bearbeitung des Textes betrifft, so stehe der auf, der mit Gründen sagen kann, daß er den Text durchaus richtig zu behandeln verstanden und daß seine Musik sich immer der Poesie so beigeselle, daß diese nicht wider ihn aufstehen und ihn beim Richtstuhl der Kritik verklagen könne[63].

Die verschiedenen Auffassungen, wie sie auch an anderen Orten sich geltend machten, mögen hierin so ziemlich ausgesprochen sein;

[61] Ebenso sprach sich Dittersdorf über Mozart gegen Joseph II. aus (Selbstbiogr. S. 237): „Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann".

[62] Mus. Monatsschr. S. 130. [63] Mus. Ztg. 1793 S. 127.

Lob wie Tadel bekunden deutlich, daß man von allen Seiten empfand, es handle sich hier um eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung[64]. Nach der Aufführung in Weimar schrieb Goethe 30. Dez. 1797 an Schiller:

Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt[65].

Sehr rasch wurde auch die Anerkennung von Seiten des Publikums eine allgemeine; es war bald keine deutsche Bühne, von der Don Giovanni nicht dauernd Besitz genommen hätte. In Wien wurde nach Sonnleithners Ermittelungen Don Giovanni bis zum Schluß des Jahres 1863 im ganzen 531 mal gegeben[66]; in Prag erlebte die Oper nach Stiepaneks Angabe in den ersten 10 Jahren 116, und nach authentischen Mittheilungen bis 1855 im ganzen 360 Aufführungen[67], in Berlin zählte man bei der fünfzigjährigen Jubelaufführung des Don Giovanni im Jahre 1837

[64] Jacobi schrieb freilich im Juli 1792 an Herder: „Wir befanden uns höchst langweilig in der gestrigen Oper; das ist ja ein unerträgliches Ding, dieser Don Juan! Gut, daß auch das überstanden ist" (Auserl. Briefw. II S. 91). [In München wurde die Oper von der Censur als ärgerlich verboten, dann aber auf allergnädigsten Spezialbefehl doch zugelassen (7. August 1791). Die Musik gefiel außerordentlich, den Text aber fand man abgeschmackt. Freisauff S. 151, Engel S. 112, nach Grandaur, Chronik des k. Hof- und Nationalth. in München S. 37.]

[65] Briefw. 403 I S. 432. Schiller hatte geschrieben (402 I S. 431): „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bachusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen". [Die erste Aufführung in Weimar war schon früher, den 30. Jan. 1792.]

[66] [Nach gefälliger Mittheilung der Direktion des Hofoperntheaters in Wien wurde Don Juan am alten Kärnthnerthortheater bis zum 23. Jan. 1869 356 mal, auf dem am 25. Mai 1869 eröffneten neuen Hofoperntheater bis zum 9. März 1890 117 mal, im ganzen also 473 mal gegeben. Diese Angaben beschränken sich, wie ersichtlich, nur auf eine der dortigen Bühnen.]

[67] Bohemia 1856 Nr. 23 S. 122. [Genauere Nachrichten über die Prager Aufführungen giebt Kulhanek in der Bohemia 1887 Nr. 278 Beil. Nach persönlicher Mittheilung des Herrn Oberpostraths Kulhanek sah Prag bis zum Mai 1890 556 Don Juan-Aufführungen.]

(die auch in Prag[68] und Magdeburg[69] feierlich begangen wurde) mehr als 200 Aufführungen[70]. Zu einer großartigen Huldigung an das Gedächtnis Mozarts gestaltete sich die hundertjährige Jubelfeier am 29. Oktober 1887, welche in ganz Deutschland durch Festaufführungen des Don Giovanni begangen wurde. Die Berliner Aufführung war die 497ste, die beiden Prager (in italienischer und deutscher Sprache) die 534. und 535ste. Wien brachte zum Jubeltage die Oper mit der neuen Übersetzung von Kalbeck.

In Paris lernte man die Oper zuerst im Jahre 1805 kennen, in einer wahrhaft entsetzlichen Entstellung und Verstümmelung, deren Urheber C. Kalkbrenner war; es genügt zur Charakteristik, daß das Maskenterzett mit dem Text Courage, vigilance, Adresse, défiance, Que l'active prudence Préside à nos desseins von drei Gensdarmen gesungen wurde. Dazu kam noch eingelegte Musik von Kalkbrenner, und doch gefiel dies Machwerk eine Zeitlang[71]. Im Jahre 1811 wurde Don Giovanni zuerst in seiner ursprünglichen Gestalt von den Sängern der italiänischen Oper gegeben und seitdem haben auf dieser Bühne die ausgezeichnetsten Künstler Mozarts Meisterwerk in einer selten unterbrochenen Folge auf dem Repertoire erhalten[72]. Endlich wurde Don Juan französisch bearbeitet durch Castil-Blaze's Bemühung[73], der schon 1822 in Lyon, darauf 1827 in Paris im Odeontheater damit einen Versuch gemacht hatte, 1834 auch in der Académie de musique mit trefflicher Besetzung, glänzend ausgestattet, neuerdings dem Original getreuer[74] zur Aufführung gebracht. In neuer Bearbeitung[75] kam die Oper 1866 auf dem Théâtre lyrique unter Carvalho's Leitung zur Darstellung.

[68] A. M. Z. XXXIX S. 800. [69] A. M. Z. XL S. 140.

[70] A. M. Z. XXXIX S. 810 f. [Bis zum Mai 1890 zählte Berlin am Königl. Theater 523 Aufführungen, wie uns durch gefällige Vermittlung des Herrn Dr. O. Leßmann mitgetheilt wurde. Wenn die an den übrigen Berliner Theatern stattgehabten Aufführungen hinzugerechnet würden, so dürfte Berlin in der Gesammtzahl der Aufführungen an erster Stelle stehen. A. Schatz, S. 281.]

[71] Castil-Blaze, L'Acad. impér. de mus. II p. 98 f.

[72] Castil-Blaze, Molière musicien I p. 321 f. Vgl. Sievers Cäcilia IX S. 208 f., A. Schebest, A. d. Leben e. Künstlerin S. 202 f.

[73] Castil-Blaze, Molière musicien I p. 268 f. 323 f. L'Acad. impér. de mus. II p. 241 f.

[74] Leipz. A. M. Z. 1866 S. 192 f. [Vgl. über die Aufführungen in Paris Freisauff S. 161 f. Schatz S. 284. Über die neuen Aufführungen in der großen Oper De la Génévais, A. M. Z. 1870 S. 147 f., gegen Mißbräuche derselben Wolzogen ebendas. S. 289 f.]

[75] Don Juan, opéra en 2 actes et 13 tableaux. Édition du théâtre lyrique.

In London bahnte der große Erfolg des Figaro auch dem Don Giovanni den Weg, derselbe wurde am 12. April 1817 im King's Theatre zum erstenmale aufgeführt und wird seitdem auch hier zu den Hauptleistungen der italiänischen Oper gezählt. Der Beifall, welchen die erste italiänische Vorstellung fand, war so groß, daß der Besitzer vom Covent-Garden-Theater eine englische Bearbeitung veranlaßte, welche am 20. Mai desselben Jahres in vorzüglichster Weise aufgeführt keinen geringen Erfolg hatte[76].

Während Don Giovanni so im Norden, auch in Petersburg, Stockholm (1813) und Kopenhagen (1807), heimisch wurde, hat er in Italien trotz wiederholter Versuche keine allgemeine und warme Theilnahme beim Publikum finden können, wenngleich eine Anzahl von Kennern ihm eine gewisse ehrende Anerkennung nicht versagten. In Rom, wo Don Giovanni zuerst im Jahre 1811 gegeben wurde, hatte man große Sorgfalt aufs Einstudiren verwendet, auch nur wenig gestrichen oder geändert und an der Ausstattung nichts gespart. Das Publikum war sehr aufmerksam und ließ es auch an Beifall nicht fehlen; man fand, es sei una musica bellissima, superba, sublime, un musicone — aber eigentlich nicht del gusto del paese, die vielen stranezze möchten wohl bellissime sein, aber man sei eben nicht daran gewöhnt[77]. In Neapel gelang im folgenden Jahre der Versuch trotz der viel mangelhafteren Ausführung besser; das Publikum blieb eine Zeitlang aufmerksam und schien sich an die musica classica zu gewöhnen, aber für die Dauer nachhaltig war der Erfolg auch hier nicht[78]. Dagegen wurde in Mailand nach der ersten Vorstellung im Jahre 1814 ebensoviel gepfiffen als geklatscht, wiederholte Vorstellungen fanden mehr Theilnahme[79]; in Turin sollte die Oper im Jahre 1815 trotz der äußerst schlechten Ausführung gefallen haben[80]. In Florenz wurde Don Giovanni schon 1792 neben Opern von Salieri u. a. aufgeführt; dann 1817, und in verstümmelter und entstellter

[76] Pohl, Mozart und Haydn in London S. 149. [Freisauff S. 159 f. Schatz S. 284. Auch die erste Londoner Aufführung erfolgte nicht ohne willkürliche Änderungen und Kürzungen, deren Urheber Sir Henry Rowley Bishop war. Vgl. The musical times, 1887 S. 593 f.]

[77] A. M. Z. XIII S. 524 f. Stendhal, Vie de Rossini p. 6 f.

[78] A. M. Z. XIV S. 786 f. XV S. 531.

[79] A. M. Z. XVI S. 859 f.

[80] A. M. Z. XVIII S. 232.

Gestalt 1818 ohne jeden Erfolg; doch fand die Oper später in ihrer wahren Gestalt großen Beifall[81]. Im Jahre 1857 pfiff man dort, wie ein Freund schrieb, „die veraltete hyperboreische Musik" so nachdrücklich aus, daß sie nicht zum zweitenmal sich vors Publikum wagen konnte. Im Teatro Pagliano fanden 1866, 1869 und 1871/72 jedesmal mehrere Aufführungen statt; seit 1872 nicht mehr. Auch in Genua gefiel Don Giovanni 1824 freilich den Kennern, aber dem Haufen gar nicht[82], und in Venedig gewann 1833 das Publikum erst allmählich einige Theilnahme[83]. Konnte doch noch neuerdings eine berühmte italiänische Sängerin in einer Probe des Don Giovanni unmuthig ausrufen: Non capisco niente a questa maledetta musica![84]. Dem allen darf man den artigen Ausspruch Rossini's gegenüberstellen, der gefragt wurde, welche von seinen Opern ihm die liebste sei, und als der eine diese, der andere jene namhaft machte, endlich erklärte: Vous voulez connaître celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni[85].

Der Ruhm des Don Giovanni blieb nicht auf die alte Welt beschränkt. Als Garcia mit seinen Töchtern im Jahre 1825 in New-York italiänische Opernvorstellungen gab, führte er aufgefordert von da Ponte Don Giovanni auf[86]. In der Vorstellung ging am Schluß des ersten Finales alles drunter und drüber, vergebens bemühte sich Garcia, der selbst den Don Giovanni vortrefflich darstellte, Sänger und Orchester in Takt und Ton zu halten, bis er endlich den Degen in der Hand vortrat, Ruhe gebot und ausrief, es sei eine Schande, ein Meisterwerk so zu verhunzen; man fing wieder an, alle nahmen sich zusammen und das Finale wurde glücklich zu Ende gebracht[87]. Da Ponte wurde verjüngt bei dem Beifall des Publikums; er erlebte die Genug-

[81] A. M. Z. XX S. 489. [Freisauff S. 166 f. Schatz S. 285.]
[82] A. M. Z. XXVI S. 570.
[83] A. M. Z. XXV S. 639.
[84] Scudo, Crit. et littér. mus. I p. 191. Ähnliche Äußerungen einer älteren italiänischen Sängerin s. A. M. Z. XXV S. 869 f.
[85] Biardot, Manuscr. autogr. du D. Giov. p. 10. Man muß sich dabei daran erinnern, daß Rossini's Ankunft in Paris im Jahre 1823 das Signal zu einem Parteikampf der Mozartianer und Rossinianer wurde, ähnlich dem der Gluckisten und Picciunisten. Vgl. A. M. Z. XXV S. 829 f.
[86] Da Ponte, Mem. III, 1 p. 43 f. Scudo, Crit. littér. mus. I p. 178.
[87] Castil-Blaze, Molière music. I p. 329 f.

thuung, daß ein Freund, der in der Oper sonst regelmäßig einschlief, ihm versicherte, ein solche Oper lasse ihn auch die Nacht darauf noch nicht schlafen[88]. Ja, sein Don Giovanni brachte ihm noch Glück; als er den unerwartet reichlichen Erlös seiner Textbücher in der Lotterie einsetzte, trug er zum erstenmal einen Gewinn davon[89]. In dem neuen Metropolitan Opera House wurde Don Giovanni 1883 italiänisch, 1884 deutsch aufgeführt[90].

Nachdem Don Giovanni sich einmal Bahn gebrochen hatte, wurde man bald einig, daß dieser Oper, von der der Meister selbst gesagt haben soll, sie sei nicht für die Wiener, eher für die Prager, am meisten aber für ihn und seine Freunde geschrieben[91], unter allen Mozartschen Opern die erste Stelle gebühre. Hatte man dabei früher den Text meistens als ein elendes Machwerk betrachtet, das man um der Musik willen mit in den Kauf nehmen müsse, so wurde, besonders seit Hoffmanns geistreiche Charakteristik auch diesem seine poetische Bedeutung vindicirt hatte[92], allmählich Don Giovanni für den Kanon dramatischer Musik erklärt und zum Gegenstand weitgreifender Erörterungen gemacht[93].

[88] Da Ponte, Mem. III, 1 p. 54.

[89] Da Ponte, Mem. III, 1 p. 58 f.

[90] [Freisauff S. 172.]

[91] Rochlitz, A. M. Z. I S. 51 f.

[92] E. T. A. Hoffmanns „Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen", geschrieben im September 1812 (Hitzig, Hoffmanns Leben II S. 35), erschien im ersten Bande seiner Phantasiestücke in Callots Manier (Bamberg 1813). Schon durch die damals neue und um so frappantere Darstellung machte der Aufsatz großen Eindruck, und unbestritten bleibt Hoffmann das Verdienst, daß er aus der Musik die poetische und psychologische Wahrheit der Oper ableiten will.

[93] Ich führe hier nur H. G. Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst (Stuttg. 1835) S. 1 f., Victor Eremita, Det Musikalsk-Erotiske, in Enten-Eller (Kopenh. 1849) I S. 25 f., P. Scudo (Crit. et littér. music. I p. 150 f.) an. Anderes zu erwähnen wird sich Gelegenheit finden, ein Repertorium dessen, was Treffendes und Verkehrtes über Don Giovanni geäußert ist, anzulegen, würde ungemein weitläufig und nicht nach Verhältnis lohnend sein. [Zusammenstellungen der Litteratur über Don Juan geben Wurzbach, Mozartbuch S. 151 f., E. Prieger bei Freisauff S. 181 f., Engel, Don Juan-Sage S. 232 f. Gustav Engel hat in seinem Aufsatze „Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart" (Vierteljahrsschr. für M. W. III S. 491 f.) durch mühevolle Berechnung festzustellen versucht, daß Mozart in den einzelnen Abschnitten der Oper, mehr durch instinktives Tonempfinden wie durch bewußte Absicht geleitet, durch die verschiedenen in der Modulation begründeten

Wenn da Ponte den Figaro auf ein ganz anderes Gebiet als das der gewöhnlichen opera buffa verlegt hatte, indem er das wirkliche Leben der bürgerlichen Gesellschaft zur Darstellung brachte, so hob er den Don Giovanni nach einer anderen Richtung hin in eine höhere Sphäre, als die der opera buffa war[94]. Nicht nur daß das Phantastische hier vorwaltet, daß in die bunte Fülle des Lebens das Geisterreich seinen schauerlichen Schatten wirft; die zu Grunde liegende Sage war durch mehr als hundertjährige Tradition von den Bühnen der verschiedensten Nationen herab in das Volk eingedrungen und bot der Oper eine ähnliche Grundlage, wie der Mythus der griechischen Tragödie. Das Faktische stand trotz seines wunderbaren Charakters als ein auch dem Dichter schon Ueberliefertes fest, die Grundanschauung, die wesentlichen Elemente der Situationen und Charaktere waren gegeben, zugleich aber die volle Freiheit, sie dem Bedürfnis des gegenwärtigen Kunstwerks gemäß auszubilden und zu gestalten[95].

Ob in Sevilla eine Sage von Don Juan Tenorio[96],

Abweichungen der Tonhöhe in den Intervallen hindurch schließlich durchweg zu der ursprünglichen Tonhöhe des Grundtons zurückkehrt. — Eine mit warmer Bewunderung geschriebene, durch feinsinnige Hinweisungen auf einzelne Züge bemerkenswerthe Besprechung erhalten wir eben von Charles Gounod, Mozarts Don Juan, deutsch von A. Klages. Leipzig 1890.]

[94] Die hergebrachte Bezeichnung als opera buffa hat Mozart dem Don Giovanni in seinem thematischen Verzeichnis gegeben; im Textbuch heißt er dramma giocoso.

[95] Über die Bearbeitungen dieses Stoffes vgl. Cailhava, De l'art de la comédie (Paris 1785) III, 11 t. II p. 175 f. Kahlert, Die Sage vom Don Juan (Freihafen 1841; IV, 1 S. 113 f.). Viel brauchbarer Stoff neben wunderlichem Gerede findet sich bei Castil-Blaze, Molière musicien I p. 189 f. Eine Zusammenstellung der Don Juan-Litteratur in russischer Sprache von C. Swanzow hat mir der Verf. mitgetheilt. [Neuerdings ist das Material zusammengestellt von K. Engel, Die Don Juan-Sage auf der Bühne, Dresden und Leipzig 1887. Vgl. noch O. Schädel, Ein Beitrag zur Don Juan-Litteratur, Weinheim 1891.]

[96] Namen und Wappen der Familie Tenorio, — einst in Sevilla angesehen, aber seit langer Zeit ausgestorben (v. Schack, Dram. Litt. in Spanien II S. 592) — giebt Castil-Blaze (a. a. O. p. 276 f.) nach Gonzalo Argole de Molina, Nobleza de Andaluzia (Sev. 1588) p. 222. Nach Favyn (Théâtre d'honneur et de chevalerie Par. 1620) war Don Juan Tenorio Genosse des Königs Pedro (1350—1369) bei seinen Grausamkeiten und Lüsten (Kahlert a. a. O. S. 114 f.). [Die geschichtlichen Nachrichten über Don Juan Tenorio, den jüngsten Sohn eines berühmten Admirals unter Alfons XI von Castilien, sowie über seine Familie sollen sich in spanischen Chroniken finden (Engel S. 11.) Die Sage von seinem Untergange soll durch ein Gerücht entstanden sein, welches die Franziskaner des Klosters ausgestreut hätten, in welchem Don Juan von

der die Statue eines von ihm im Zweikampf erschlagenen Komthur Ulloa zur Tafel geladen habe und vergebens zur Buße gemahnt der Hölle verfallen sei, vor Alters gangbar war, ist bei den widersprechenden Angaben schwerlich zu ermitteln[97]. Sie soll von einem unbekannten Dichter bearbeitet lange Zeit in den Klöstern unter dem Titel El Ateista fulminado aufgeführt worden sein[98]; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte, war Gabriel Tellez, Zeitgenosse von Lope de Vega, Mönch und Prior eines Klosters der barmherzigen Brüder in Madrid. Seine bedeutende Thätigkeit als Geistlicher hinderte ihn nicht, unter dem Namen Tirso de Molina als dramatischer Dichter einen der ersten Ehrenplätze in der spanischen Litteratur zu erwerben[99]. Sein Burlador de Sevilla y convidado de piedra (zuerst gedruckt 1634) gehört nach Schack der Anlage und Ausführung nach zu seinen flüchtigsten Arbeiten, enthält aber Partien, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges geben kann[100]. Der Inhalt ist kurz folgender:

Erster Tag. [Die Scene ist in Neapel.] Die Herzogin Isabella will von ihrem Geliebten Herzog Ottavio Abschied nehmen, als sie entdeckt, daß statt seiner Don Juan Tenorio sich bei ihr eingeschlichen hat. Auf ihr Hülferufen kommt der König und läßt Don Juan durch dessen Oheim Don Pedro Tenorio, den spani-

den Verwandten des getödteten Komthurs heimlich ermordet wurde. S. Ochoa bei Schädel a. a. O.]

[97] Die Sage erzählt Castil-Blaze (a. a. O. p. 221) nach Puibusque, Hist. comparée des littér. espagn. et franç. Par. 1843. Daß sie heutzutage im Volke verbreitet ist und in Sevilla fliegende Blätter verkauft werden, auf denen sie im Romanzenton erzählt wird, berichtet Schack. [Der Rest der Statue in Sevilla, an welcher der Verbrecher seinen Muthwillen ausgelassen haben soll, soll noch jetzt der steinerne Gast heißen. Engel S. 12. Später hat man in Sevilla eine historische Persönlichkeit der Stadt, Don Miguel de Mañara, in die Don Juan-Sage verflochten; der Ausgang ist hier ein anderer, da Don Miguel schließlich umkehrt und der Welt entsagt. Schädel S. 2 f.]

[98] Castil-Blaze a. a. O. p. 222. Hase, Das geistl. Schauspiel S. 162. Arnold (Mozarts Geist S. 298) erzählen, ein von einem portugiesischen Jesuiten verfaßter politischer Roman Vita et mors sceleratissimi principis Domini Joannis sei die eigentliche Quelle [was nach Engel jeder Begründung entbehrt.]

[99] v. Schack, Gesch. der dram. Litt. u. Kunst in Spanien II S. 552 f. L. Schmidt, Die vier bedeut. Dramatiker der Spanier S. 10 f. Tellez starb 1648 im Alter von 78 Jahren; im Jahre 1621 hatte er bereits 300 Komödien gedichtet.

[100] Einen Auszug des bei Eugenio da Ochoa, Tesoro del teatro español (Par. 1838) IV p. 73 f. abgedruckten Stücks gaben Cailhava II p. 179 f., Kahlert und Castil-Blaze. Jetzt ist es zugänglich in den Übersetzungen von C. A. Dohrn (Spanische Dramen I S. 1 f.) und L. Braunfels (Dramen aus u. n. d. Span. I S. 1 f.). [Inhalt und Beurtheilung auch bei Schädel S. 5 f.]

schen Gesandten, verhaften, der ihn, nachdem er sich ihm entdeckt hat, entfliehen läßt und dann dem König Ottavio als Isabellens Verführer nennt. Don Pedro erhält nun den Auftrag, diesen zu verhaften, berichtet ihm aber, daß ein Mann bei Isabella gefunden worden sei, den sie für Ottavio ausgegeben habe, und ist ihm, der sich für getäuscht und verrathen hält, gleichfalls zur Flucht behülflich. — [Meeresküste von Tarragona.] Catalinon, Don Juans Diener, trägt seinen schiffbrüchigen Herrn leblos ans Ufer, wo Tisbea, eine junge Fischerin, sie aufnimmt; in ihrem Schoß erwacht Don Juan wieder zum Leben, beide werden von heftiger Liebe zu einander ergriffen[101]. Dieses Liebesleben wird durch eine Scene unterbrochen, in welcher der Komthur Don Gonzalo de Ulloa dem König Don Alonso von Castilien Bericht von seiner portugiesischen Gesandtschaftsreise erstattet. Der König spricht den Wunsch aus, Ulloa's Tochter Donna Anna mit Don Juan Tenorio zu vermählen. Dann kehrt die Handlung zu Tisbea zurück, welche von Don Juan getäuscht und im leidenschaftlichsten Schmerz zurückgelassen wird.

Zweiter Tag. [Die Scene ist in Sevilla.] Don Diego Tenorio, Don Juans alter Vater, berichtet dem Könige von dem Frevel, welchen sein Sohn in Neapel gegen Isabella und Ottavio verübt habe; der König verbannt denselben aus Sevilla, bis er Isabella durch Heirath versöhnt haben werde. Ottavio tritt auf und giebt sich in den Schutz des Königs, der in Neapel seine Unschuld darzuthun verspricht und ihm die Hand Donna Anna's, der Tochter Ulloa's, welche Don Juan zugedacht war, zusagt. [Straße.] Don Juan erscheint, begrüßt Ottavio freundschaftlich und wird darauf von dem Marques de la Mota in ein langes Gespräch gezogen, in welchem sie über die Schönheiten des Tages als echte Roués sich unterhalten; endlich bekennt der Marques seine Liebe zu Donna Anna. Kaum ist er fort, wird Don Juan ein Billet zugesteckt, um es dem Marques zu übergeben; er öffnet es, und da er findet, daß Donna Anna demselben ein Stelldichein bestimmt, beschließt er, dessen Stelle zu vertreten; er theilt dem rückkehrenden de la Mota die Einladung mit, aber für eine spätere Stunde. Das Verbannungsurtheil, welches ihm sein Vater ankündigt, hört er ebenso gleichgültig an als dessen eindringliche Ermahnungen, und als darauf der Marques Donna Anna ein Ständchen bringt, entlehnt er dessen Mantel, angeblich um sich zu einem seiner vielen Schätzchen zu schleichen, benutzt aber diese Verkleidung, um bei Donna Anna Einlaß zu finden. Als diese der Täuschung inne wird, ruft sie um Hülfe; ihr Vater vertritt mit gezücktem Degen Don Juan den Weg und fällt von seiner Hand. Kaum ist der Mörder entflohen, stellt sich de la Mota zum Rendezvous ein, wird aber von den Verfolgern

[101] Die Partie der Tisbea ist ungemein reizend behandelt; bekanntlich ist dies Motiv auch von Byron benutzt worden.

Don Juans verhaftet; der mit seinem Gefolge herbeieilende König findet ihn, hält ihn für den Mörder und befiehlt ihn hinzurichten, dem gefallenen Komthur aber ein prachtvolles Leichenbegängnis auszurüsten und ein Denkmal zu errichten. — [Ländliche Gegend.] Patricio feiert seine Hochzeit mit Aminta, als Don Juan auf der Durchreise sich als Gast anmeldet, sogleich seinen Platz neben der Braut nimmt und die Eifersucht des Bräutigams rege macht.

Dritter Tag. Der eifersüchtige Patricio wird von Don Juan durch die Vorspiegelung, Aminta habe sich ihm früher schon ergeben und ihn zur Störung der Hochzeit hinbeschieden, zum Verzicht bewogen; durch ein förmliches Eheversprechen erwirbt er die Einwilligung ihres Vaters und nach längerem Widerstreben Aminta's Gunst. — [Die Seeküste.] Isabella, auf des Königs Geheiß zur Vermählung mit Don Juan angelangt, trifft dort Tisbea, welche ihr Don Juans Verrath klagt, und um beim König Recht zu suchen mit ihr nach Sevilla zieht. — [Sevilla, beim Grabmal des Komthurs.] Don Juan, dem Catalinon berichtet, daß Isabella angekommen und die von ihm Getäuschten vereinigt Rache fordern, gewahrt die Statue des Komthur mit der Inschrift:

Für erlittenen Schimpf und Spott
Harrt ein Edler hier auf Rache:
Den Verräther strafe Gott!

Das reizt seinen Übermuth, er zupft die Statue am Bart und ladet den Komthur zum Abendessen, damit er sich an ihm rächen könne. — [Zimmer des Don Juan]. Während er sich bei Tafel mit seinen Dienern unterhält, erscheint zu deren Entsetzen die Statue und verweilt schweigend, während jene essen, trinken und singen. Allein gelassen mit Don Juan ladet der Komthur diesen zum Abendessen zu sich in die Kapelle, der mit Handschlag und auf Ritterwort sich einzustellen verspricht und den Schauer, welchen er unwillkürlich empfindet, wegzuräsonniren sucht. — [Palast.] Der König verspricht Don Diego, daß er Don Juan zum Grafen von Lebrija erheben und mit Isabella vermählen, auch auf Donna Anna's Bitten den Marques begnadigen und ihr zum Gemahl geben wolle. Don Ottavio erbittet vom König die Erlaubnis zum Zweikampf mit Don Juan, für welchen sein Vater einzutreten als Ritter bereit ist; der König befiehlt Versöhnung. Als er fort ist, kommt Aminta mit ihrem Vater, um ihr Recht auf Don Juans Hand vor dem König geltend zu machen, Ottavio verspricht ihnen seinen Beistand. — Don Juan, vom König begnadigt und im Begriff, mit Isabella sich zu vermählen, will vorher dem Komthur sein Wort halten und tritt in die Kirche, wo Ulloa ihn und Catalinon zum Mahl nöthigt: Skorpionen und Schlangen sind die Gerichte, essigsaure Galle der Wein, ein Bußgesang die Tafelmusik. Nach der Tafel erfaßt der Komthur Don Juans Hand, vergebens sucht dieser sich loszumachen; „dich soll nach ew'gem Rathschluß", ruft der Komthur ihm zu

Eine Todtenhand bestrafen[102].
Daß auf diese Art du büßest,
Das ist Gottes Richterspruch:
Solcher Lohn für solche Thaten!

Don Juan stürzt todt nieder und versinkt mit der Statue. — [Palast.] Der König will die Vermählung vollziehen, da treten neben Isabella auch Aminta und Tisbea auf, um ihre Ansprüche auf Don Juans Hand geltend zu machen, und der Marques enthüllt den von Don Juan an ihm begangenen Verrath. Der König will nun Gerechtigkeit gegen ihn üben, als Catalinon eintritt und Don Juans schreckliches Ende berichtet. Ottavio reicht darauf Isabella, de la Mota Donna Anna, Patricio der Aminta und der Fischer Anfriso der Tisbea die Hand und „es hat so der Gast von Stein sein Ende".

Das Drama, dem hier freilich aller Duft und Glanz der poetischen Darstellung abgestreift ist, trägt in merkwürdiger Weise den Stempel der Zeit und der Nation, welcher es angehört. Die Freiheit und Lockerheit, mit welcher die Liebesverhältnisse behandelt und besprochen werden, ist ganz offenbar dem Leben jener Zeit eigen und bekommt durch einen Zug von ritterlicher Kühnheit ein eigenthümliches Gepräge; das Publikum, welches in diesen Darstellungen den Spiegel seiner Sitten sah, nahm um so weniger Anstoß daran, als den Sünder die Strafe ereilte[103]. Dies letztere Moment wird durch einige Züge echt katholischer Anschauung noch besonders hervorgehoben, wie wenn Don Juan dem steinernen Komthur, den er doch im übermüthigsten Hohn eingeladen hatte, sagt:

Was willst du, Gespenst, Vision,
Leidest du im Fegefeuer?
Forderst du Satisfaction?
Was begehrst du? ich verpfände
Dir mein heilig Ehrenwort,
Das zu thun, was du gebietest.
Weilst du nicht an Gottes Thron?
Fährst in Sünden du dahin?

[102] Als Don Juan der Aminta die Ehe zuschwört, sagt er mit zweideutigem Spott:

Wird mein Wort je im geringsten
Falsch befunden — nun so mag mich
Eine Leichenhand vernichten.

[103] Schack, der hierüber einsichtig handelt (a. a. O. II S. 569 f.), führt an, daß in einer der Druckerlaubnisse vor Tirso's Werken gesagt werde, es sei nichts in denselben enthalten, das gegen die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne.

Worauf es von großer Wirkung, als dieser, da Don Juan ihm leuchten will, erwiedert:

Laß das, mich erleuchtet Gott.

Und als Don Juan sieht, daß er verloren ist, bittet er um einen Beichtiger, worauf der Komthur entgegnet:

Allzuspät ist dies Verlangen!

und Don Juan stirbt. Die vielfach verschlungene Handlung ist freilich sehr ungleich ausgeführt und ebenso auch die Charaktere. Unter den Frauen sind Tisbea, in welcher die Leidenschaft, und Aminta, in welcher naive Einfalt geschildert wird, sehr anziehend und eigenthümlich, unter den Männern tritt neben Don Juan, der kräftig und frei gezeichnet ist, besonders sein Diener Catalinon, wie der in den spanischen Dramen nie fehlende Gracioso genannt ist, hervor. Er ist mit großer Mäßigung und Feinheit gehalten, weder mit seiner Feigheit, noch mit seiner Moral oder seinem Witz drängt er sich in den Vordergrund vor seinen Herrn, dessen Schatten er zu sein scheint. Allerdings erhebt er sich in den Geisterscenen auch nicht zu einem großartigen Humor.

Bei dem Einfluß, welchen das spanische Theater auf das italiänische übte[104], ist es nicht zu verwundern, daß auch Tirso's Drama nach Italien wanderte. Nach Riccoboni wurde es schon bald nach 1620 auf die italiänische Bühne verpflanzt[105]. Die erste durch den Druck bekannt gewordene Bearbeitung ist von Onofrio Giliberti, unter dem Titel Il convitato di pietra 1652 in Neapel aufgeführt, ihr folgten später unter demselben Titel andere von Giacinto Andrea Cicognini (1670) und Andrea Perucci (1678)[106]; überhaupt wurde der Gegenstand heimisch auf den italiänischen Bühnen und erhielt sich in seiner Popularität[107].

Die italiänischen Schauspieler, welche in Paris auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne eingebürgert waren, hatten nach üblicher Sitte einen Schauspieler, der den ausführlichen Plan der Stücke für die Aufführungen modelte, die Ausführung auf der Bühne war frei. Dieser legte im Jahre 1657 die Bearbeitung

[104] v. Schack a. a. O. II S. 679 f.
[105] Riccoboni, Hist. du théâtre ital. I p. 47.
[106] Castil-Blaze (a. a. O. S. 263 f.) hat die Ausgaben verzeichnet.
[107] Goldoni, Mém. I p. 163 f. Eximeno, L'Orig. d. musica p. 430.

Giliberti's ihrem improviſirten Convitato di pietra zu Grunde, welches auch hier außerordentlichen Zulauf fand[108]. In fünf Akten ſind die Hauptſituationen des ſpaniſchen Drama's, ſehr vereinfacht und noch mehr vergröbert, zuſammengeſtellt, um Arlecchino, der hier als Don Juans Diener erſcheint, in den Vordergrund zu ſtellen und ihm für die gewagteſten Lazzi aller Art Veranlaſſung zu geben.

Der erſte Akt ſtellt die Verführung Iſabella's durch Don Juan in Neapel dar; Don Pedro, ihr Vater und Don Juans Oheim, verabredet ſich mit ihr, Don Ottavio, ihren Geliebten, als Verführer anzugeben, was dieſen zur Flucht zwingt[109]. Im zweiten Akt ſchwimmen Arlecchino und Don Juan ans Land — eine ſehr beliebte, mit Späßen reich verbrämte Scene —, wo die ſchöne Fiſcherin Roſalba von Don Juan verführt wird. Mit Hohn verweiſt er ſie wegen ihrer Anſprüche auf ſeine Hand an Arlecchino, der vor ihr die lange Liſte der Geliebten ſeines Herrn entrollt; er pflegte dieſe Rolle ſo zu handhaben, daß das Ende derſelben ins Parterre herunterfiel, und forderte wohl gar die Zuſchauer auf nachzuſehen, ob ſie Bekannte und Angehörige darauf fänden. Verzweiflungsvoll ſtürzt ſie ſich ins Meer[110]. Der dritte Akt zeigt Ottavio am Hofe von Caſtilien in großer Gunſt, im Begriff, ſich mit Donna Anna zu vermählen; er hat Pantalon zum Begleiter, mit dem Arlecchino ſeine gewohnten Späße treibt. Don Juan fängt das Billet auf, in welchem Donna Anna Ottavio zu ſich einladet, ſchleicht ſich darauf bei ihr ein, während Arlecchino Schildwache ſteht, und tödtet beim Entweichen den Komthur, ihren Vater, im Duell. Im vierten Akt verlangt Donna Anna beim König Rache; es werden 6000 Thaler Belohnung auf die Entdeckung des Mörders ausgeſetzt; Arlecchino hat nicht übel Luſt ſie zu verdienen, was zu ſpaßhaften Scenen zwiſchen ihm und Pantalon Veranlaſſung giebt. Im fünften Akt findet man Don Juan vor der Statue des Komthur, die er höhnt; Arlecchino muß ſie zur Tafel laden, ſie nickt mit dem Kopfe, Don Juan wiederholt die Aufforderung, die Statue antwortet. Das Gaſtmahl bei Don Juan giebt durch Arlecchino's Gefräßigkeit und Schlauheit zu vielen Späßen Anlaß, die auch nach dem Erſcheinen des Komthurs fortgeſetzt werden, welcher mit der an Don Juan gerichteten

[108] Calhava, der einen Plan des Convitato mittheilt (a. a. O. II p. 186 f.), bemerkt, er habe bei verſchiedenen Aufführungen wohl kleine Abänderungen z. B. Scenenverſetzungen wahrgenommen, aber im weſentlichen immer dasſelbe Stück gefunden. Ausführlicher analyſirt Caſtil-Blaze (a. a. O. I p. 192 f.) den Plan eines in Einzelnheiten etwas abweichenden, offenbar ſpäteren Stücks.

[109] Das Stück bei Caſtil-Blaze läßt dies Abenteuer aus und beginnt mit Donna Anna und der Ermordung des Komthurs.

[110] Der Entwurf bei Caſtil-Blaze ſchiebt hier die Bauernhochzeit ein.

Einladung scheidet. Der König, von Don Juans Freveln unterrichtet, will ihn ergreifen und strafen lassen; ehe er entflieht, sucht er den Komthur in der Kirche auf und wird von diesem in den Abgrund gezogen. Im Schlußtableau sah man Don Juan in der Hölle brennen, der seine Qualen und seine Reue aussprach:

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni!
E dite per pietate
Quando terminaran questi miei guai?

worauf die Höllengeister ihm zuriefen: Mai![111]

Diese Farce fand unerhörten Beifall. Im Jahre 1673 wurde eine durch Zusätze und neue Dekorationen reicher ausgestattete Reprise (aggiunta Convitato di pietra) ausdrücklich angekündigt[112]. Auch brachte die neue italiänische Gesellschaft des Herzogs von Orleans das improvisirte Convitato di pietra 1717 gleich wieder auf die Bühne, das im Jahre 1743 erneuert wurde[113]. Das veranlaßte einen Wetteifer der französischen Schauspieler, die sich ein Zugstück der Art nicht entgehen lassen wollten[114]. Dorimon führte zuerst eine Bearbeitung des Stücks von Giliberti unter dem Titel Le festin de Pierre[115] ou Le fils criminel im Jahre 1658 in Lyon auf, als Ludwig XIV dort mit der Prinzessin von Savoyen zusammentraf, und darauf auch in Paris auf dem Theater de la rue des quatre vents im Jahre 1661. Allein hier war ihm schon de Villiers zuvorgekommen, der seine Tragi-comédie unter gleichem Titel und in fast wörtlicher Übereinstimmung bereits im Jahre 1659 auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne aufführen ließ[116]. Don Juans bekümmerter Vater Don Alvaros, der dem Übermuth seines Sohnes

[111] Dieser Schluß allein war schriftlich überliefert, alles übrige wurde improvisirt.

[112] Castil-Blaze a. a. O. I p. 243.

[113] Dictionn. des théâtres de Paris II p. 539.

[114] Die französischen Stücke sind verzeichnet im Dictionnaire des théâtres de Paris II p. 540 f. [Vgl. Engel S. 225.]

[115] Dieser absurde Titel, der auf einem Übersetzungsfehler (convitato — convié) beruht, hat sich nicht bloß in Frankreich lange erhalten, auch nachdem ihn de Visé (Mercure galant 1677 I p. 32) gerügt hatte, sondern in Deutschland den durch einen neuen Fehler noch unsinniger gewordenen „Das steinerne Gastmahl" hervorgerufen, welcher im vorigen Jahrhundert durchaus üblich war.

[116] In demselben Jahre 1659 wurde auch Tirso's Originaldrama von spanischen Schauspielern in Paris aufgeführt (Castil-Blaze a. a. O. p. 247). [Den Inhalt beider französischen Bearbeitungen s. bei Engel S. 47 f. Bei Dorimon heißt Don Juans Diener Briguelle, auch wird Don Philippo hier nicht von Don Juan getödtet.]

und den Späßen des Bedienten ausgeſetzt iſt, tritt gleich zu Anfang des Stücks auf. Nach der Ermordung des Gouverneurs verwechſelt Don Juan mit ſeinem Diener Philippin die Kleider, um der Juſtiz zu entgehen, zwingt einem Eremiten ſeine Kutte ab und tödtet in dieſer Verkleidung Don Philippo (Ottavio), den Geliebten der Amarillis (Donna Anna). Nachdem der Komthur bei ihm zu Gaſt geweſen iſt und ihn zu ſich eingeladen hat, verführt Don Juan noch eine neuvermählte junge Frau und begiebt ſich dann in die Kapelle, wo er an der Tafel des Komthur vom Blitz erſchlagen wird.

Moliere konnte ſich der Aufforderung nicht entziehen, einen ſo günſtigen Stoff auch für ſeine Geſellſchaft zu benutzen; ſein Don Juan ou Le festin de pierre wurde am 15. Febr. 1665 zuerſt im Theater des Palais Royal aufgeführt. Der Spaßmacherei der Italiäner gegenüber wollte er den Gegenſtand in die Sphäre der eigentlichen Komödie erheben und darin zugleich ſeinen Zeitgenoſſen einen Spiegel vorhalten; dadurch verwiſchte er die letzte Spur von dem national-hiſtoriſchen Charakter des ſpaniſchen Drama's. Die ſinnliche Leidenſchaft und die ritterliche Kühnheit ſind verſchwunden. Moliere's Don Juan iſt ein kaltblütiger Egoiſt in der Liebe wie im Unglauben, ein aufgeklärter Räſonneur, auch wo er ſeine Ehre als Kavalier mit perſönlichem Muthe wahrt; ſein Diener Sganarelle räſonnirt ebenſo moraliſch als der Herr unmoraliſch, iſt aber ein ebenſo großer Egoiſt, nur ein feiger. Die frappanten Situationen, an denen das Original ſo reich iſt, werden nur erzählt, wie die Verführung der Donna Anna und die Ermordung des Komthurs, oder ſie haben durch eine neue Wendung ihr lebhaftes Kolorit verloren, wie das Abenteuer mit der Fiſcherin und Bäuerin; alles Anſtößige, den feineren Ton der Komödie Verletzende ſollte vermieden werden. Dagegen iſt im Intereſſe der Moralität alles darauf angelegt, dem Don Juan Gelegenheit zur Reue und Buße zu geben; je mehr Moral ihm von allen Seiten gepredigt wird, deſto hartnäckiger beharrt er auf ſeinem Sinn. Gegen die hierin angeſtrebte Wahrheit der pſychologiſchen Entwickelung ſticht die Kataſtrophe um ſo greller ab; ein Sünder dieſer Art kann nicht durch einen Geiſt geholt werden. Zum Beſchluß läßt Moliere Don Juan auch noch durch ein Geſpenſt warnen, das als Frau erſcheint und ſich in die Geſtalt der Zeit mit der Senſe verwandelt; das war eine

vier Abtheilungen auf[134], deren jede eine Hauptsituation darstellte, die durch mannigfache Tänze ausgeführt und belebt waren. Leider reichen die Andeutungen nicht aus, um die Musik, welche aus einzelnen, meist kurzen und nicht ausgeführten Tanzstücken besteht, im Detail auf die scenische Darstellung zurückzuführen.

In der ersten Abtheilung bringt Don Juan seiner Geliebten Donna Anna ein Ständchen, welche ihm Einlaß gewährt; von ihrem Oheim drinnen überrascht flüchtet er auf die Straße und tödtet seinen Verfolger. In der zweiten ist großes Fest bei Don Juan, Donna Anna ist zugegen und tanzt mit ihm ein pas de deux; die Erscheinung der Statue verjagt die Gäste. Nach kurzem Verweilen ladet der Komthur Don Juan zu sich ein, dieser sagt zu und geleitet ihn hinweg. Mittlerweile sammeln sich die Gäste wieder, verlassen aber von neuem Schrecken ergriffen das Haus; Don Juan schickt sich an, da auch sein Diener trotz aller Drohungen mitzugehen verweigert, allein den Komthur aufzusuchen. Der dritte Theil spielt im Mausoleum; der Komthur sucht auf alle Weise Don Juan zur Reue zu bewegen und stürzt ihn endlich in den Abgrund. In der letzten Abtheilung wird Don Juan in der Unterwelt von den Dämonen gepeinigt, verzweiflungsvoll sucht er vergebens zu fliehen, sich zu widersetzen, bis er sich ihnen endlich ergiebt und von den Flammen verzehrt wird[135].

Zehn Jahre vor Mozarts Don Giovanni war bereits in Wien (zuerst 21. Aug. 1777) und in Prag (1776) ein dramma tragicomico unter dem Titel Il convitato di pietra osia il dissoluto aufgeführt worden; der Komponist war Vinc. Righini[136]. Der Inhalt ist in der Kürze folgender[137].

Die Fischerin Elisa und ihr Geliebter Ombrino retten Don Giovanni und seinen Diener Arlechino aus den Fluten. Don Giovanni, der in Neapel Isabella, Tochter des Duca d'Altamonte, verführt hat und entflohen ist, gewinnt rasch die Liebe der leichtgläubigen Elisa. Der Commendatore di Loiva, siegreich heimgekehrt, wird von Don Alfonso im Namen des Königs von Castilien

Orten Deutschlands aufgeführt, so 1786 in München, 1788 in Coblenz im Anschlusse an eine Oper von Dalayrac.]

[134] Abgedruckt vor Wollanks Klavierauszug und bei Lobe, Flieg. Blätt. f. Mus. I S. 122 f.

[135] In Neapel wurde 1780 [in Mailand 1783] ein Ballet Il convitato di pietra gegeben (Signorelli, Stor. crit. d. teatri X, 2 p. 172). [Nach Engels Vermuthung S. 82 kein anderes wie das Gluckſche.]

[136] Auch in Braunschweig wurde diese Oper im Jahre 1782 aufgeführt (Cramer, Mag. f. Musik I S. 474).

[137] Das in Wien gedruckte Textbuch, das auch Kahlert vorlag, hat auf dem Titel den Zusatz da rappresentarsi ne' teatri privilegiati di Vienna l'anno 1777.

begrüßt, der zu seiner Ehre seine Statue errichtet hat und seine Tochter Donna Anna mit dem Duca Ottavio zu vermählen verheißt. Donna Anna weigert sich trotz der heftigen Bedrohung ihres Vaters. — Don Giovanni, dessen Verbrechen und Flucht Don Alfonso angezeigt worden ist, begiebt sich mit Arlechino in das Haus des Commendatore, wo Donna Anna ihr Kammermädchen Lisette entlassen hat, um sich zu entkleiden. Er sucht sie zu entführen, sie widersetzt sich seiner Gewaltthätigkeit und erkennt ihn; darüber kommt der Commendatore zu und fällt im Zweikampf. Donna Anna findet die Leiche und schwört dem Mörder Rache. — Im zweiten Aufzug beschließt Don Giovanni zu fliehen und befiehlt Arlechino, im Wirthshaus alles vorzubereiten und ein Mahl zu bestellen. — Isabella, welche Don Giovanni nachgereist ist, erhält von Don Alfonso das Versprechen seiner Bestrafung. — Don Giovanni sucht, von Gewissensbissen ergriffen, Ruhe und Zuflucht im Mausoleum des Commendatore und schläft neben seiner Statue ein. Dort findet ihn die trauernde Anna, deren Liebe und Mitleid er vergebens zu erregen sucht. Arlechino fordert ihn auf ins Wirthshaus zu kommen, wo alles bereit sei; er muß die Statue zu Gast laden, die Antwort derselben versetzt Don Giovanni in die bedenklichste Stimmung. — Arlechino liebelt im Wirthshaus mit der Wirthin Corallina. — Donna Anna erhält von Don Alfonso die Zusicherung nachdrücklicher Verfolgung und Bestrafung Don Giovanni's. — Dieser speist, bedient von Corallina und dem Kellner Tiburzio, in heiterer Laune mit Arlechino; er bringt einen Toast auf das geneigte Publikum, Arlechino auf die schönen Mädchen — in deutschen Versen! — aus. Die Statue erscheint ohne etwas zu genießen, ladet Don Giovanni, der zusagt, ein und verschwindet; mit der größten Ausgelassenheit wird das Mahl beendet. — Im dritten Akt ist Don Giovanni mit Arlechino beim Commendatore im Trauerzimmer zu Gast, er weigert sich zu büßen und wird vom Abgrund verschlungen. — Don Alfonso und Donna Anna werden durch Arlechino von diesem Ausgang unterrichtet. — Don Giovanni wird in der Hölle von Furien gepeinigt.

Das Libretto ist der Anlage wie der Ausführung nach das einer ganz gewöhnlichen opera buffa.

Ein convitato di pietra von Giacomo Tritto (Text von Lorenzi) wurde 1783 in Neapel[138], und wieder eine Oper gleichen Titels von Giovachino Albertini 1784 in Venedig aufgeführt[139]; beide scheinen rasch vergessen zu sein.

Ungleich größeren Erfolg erlebte dagegen die gleichnamige Oper von Gazzaniga. Im Karneval 1787 wurde in Venedig

[138] [Alb. Schatz, Giov. Bertati, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft B. V. 1889. S. 261.]

[139] [Engel, Don Juansage S. 86.]

im Theater von S. Moisè eine rappresentazione per Musica »Il Capriccio dramatico«. Text von Giuſ. Bertati, aufgeführt, eine Umarbeitung eines Vorſpiels »La novità« aus dem Jahre 1775 von demſelben Dichter.

Ein Operndirektor Policaſtro theilt ſeinem Perſonal mit, daß er, um dem deutſchen Publikum zu gefallen, etwas Neues bringen wolle, eine Komödie in einem Akte, den ſteinernen Gaſt. Ein vornehmer Gönner des Theaters äußert den Spielern ſeine Bedenken und wiegelt ſie gegen den Impreſario auf; bei der Probe wollen alle davonlaufen, werden aber durch die Androhung, daß ihnen ihr Honorar nicht gezahlt werde, beſchwichtigt, und mit allerlei Ergötzlichkeit geht die Probe von Statten.

Dieſem Vorſpiele folgt dann als zweiter Akt der convitato di pietra, deſſen Text, da ein anderer Dichter nicht angegeben wird, jedenfalls auch von Bertati iſt.

Die Muſik zu dem Vorſpiele war, von einigen Einlageſtücken abgeſehen, von Giovanni Valentini, die zum ſteinernen Gaſt von Giuſeppe Gazzaniga[140]. Die neue Oper fand ungemeinen Beifall und wurde noch in demſelben Jahre und den folgenden in verſchiedenen Städten Italiens aufgeführt, ſo in Pareſe, Bologna, Ferrara, Bergamo[141], Mailand (1789), Lucca (1792). In Rom wurde Don Juan „vier Wochen alle Abende gegeben, — ſo daß niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als ſeligen Geiſt, nicht hatte gen Himmel fahren ſehen“[142]; es iſt jedoch nicht ganz klar, ob dies die Oper von Gazzaniga oder eine etwas ſpäter komponirte von Fabrizi war[143]. Im Jahr 1791 wurde

[140] Wir verdanken den verdienſtvollen Unterſuchungen Chryſanders (Vierteljahrsſchrift für Muſikwiſſ. IV. 1888 S. 351 f. den erſten vollſtändigen Aufſchluß über die Oper Gazzaniga's und ihr Verhältnis zu da Ponte und Mozart. Daſelbſt iſt das Originaltextbuch zu dem Vorſpiel zum Theil, das zum ſteinernen Gaſt vollſtändig abgedruckt; hierauf wird über die Aufführungen Bericht gegeben und dann die Umgeſtaltung des Textes durch da Ponte und Mozart feinſinnig und überzeugend erörtert. Wir werden auf einzelnes noch zurückkommen, müſſen aber im übrigen auf Chryſanders Aufſatz Bezug nehmen. Von Gazzaniga's Muſik hat Chryſander in ſeinem Aufſatze über Franz. Urio (A. M. Z. 1878, S. 577 eine Stelle der erſten Scene mitgetheilt; eine Herausgabe der Oper glauben wir erhoffen zu dürfen. Vgl. noch über einzelnes Chryſanders und Guglers Mittheilungen, A. M. Z. 1870 S. 69. 110. 126. 132. Engel, S. 124 f. — Über den Dichter Bertati handelt ausführlich A. Schatz, Vierteljahrsſchrift f. M. 1889. S. 231 f.]

[141] Caſtil-Blaze a. a. O. I p. 267.

[142] Goethe, Briefw. mit Zelter II S. 160.

[143] Erſteres nahm Jahn und aus guten Gründen auch Chryſander S. 407

die Oper Gazzaniga's in Paris aufgeführt, wo Cherubini für dieſelbe ein Quartett als Einlage komponirte; doch hatte die Oper trotz des brillanten Spektakels am Schluß nur mäßigen Erfolg[144]. In Liſſabon kam ſie im Karneval 1792 auf die Bühne[145]. 1794 endlich wurde ſie, trotz des anweſenden da Ponte Widerſpruch, in London auf die Bühne gebracht, mit vielfachen Ausſchmückungen und Zuthaten, unter denen auch Mozarts Regiſterarie Aufnahme fand; da Ponte, welcher den Text überarbeitet, eignete ſich das Verdienſt desſelben an. Nach der zweiten Aufführung verſchwand die Oper[146].

Die Partitur der Oper iſt in mehreren nicht vollſtändigen, zum Theil ſich ergänzenden Abſchriften, das Textbuch hingegen vollſtändig vorhanden[147].

Das Perſonenverzeichnis iſt im Original-Textbuche folgendes:

D. Giovanni.
D. Anna figlia del Comendatore d'Oljola.
D. Elvira Sposa promessa di D. Giovanni.
D. Ximena Dama di Villena.
Il Comendatore Padre di D. Anna.
Duca Ottavio Sposo promesso della medesima.
Maturina Sposa promessa di Biagio.
Pasquariello Servo confidente di D. Giovanni.
Biagio Contadino Sposo di Maturina.
Lanterna altro Servo di D. Giovanni.
Servitori diversi, che non parlano.
La Scena è in Villena nell' Aragona.

Die Darſtellerin der Donna Anna ſang zugleich die Matu-

als ſelbſtverſtändlich an; durch A. Schatz (a. a. O. S. 261) iſt mitgetheilt, daß die neue Oper von Fabrizi im Herbſt 1787 in Rom auf die Bühne kam. Gerber verlegt letztere ins Jahr 1788 und nach Barcelona und Fano. Völlig ſichere Entſcheidung kann alſo einſtweilen nicht gegeben werden.]

144 Muſik. Monatsſchr. S. 122.

145 [Über dieſe Aufführung giebt ein in Engels Beſitz befindliches Textbuch Kunde, vgl. Engel, D. J.-Sage S. 126. 242.]

146 Da Ponte, Mem. II, 1. p. 28. [Über die Londoner Aufführung iſt der aus gleichzeitigen Quellen geſchöpfte Bericht Chryſanders zu vergleichen, a. a. O. S. 410 f.]

147 [Die für die engliſche Aufführung hergerichtete Partitur beſitzt Chryſander; eine andere Handſchrift befindet ſich in Wien im Archiv des Vereins der Muſikfreunde. Daß auf dem Titel der letzteren ſtatt des ausgeſtrichenen Atto secondo »Atto solo« geſetzt iſt, erklärt ſich jetzt durch das vorhergehende Capriccio. Eine weitere Handſchrift befindet ſich in Mailand bei Ricordi. Keins der Exemplare iſt vollſtändig. Chryſander S. 351. Die Wiener Handſchrift, welche von Sonnleithner (vgl. Recenſionen 1860 Nr. 38 S. 585 f.) hervorgezogen war, enthält den größten Theil des Seccorecitativs, fünf Stücke in Partitur, vier Arien in der Singſtimme mit dem Baß.]

rina, der Darsteller des Gouverneurs zugleich den Biagio. Der Gang der Handlung ist folgender.

Pasquariello steht verdrießlich Schildwache vor dem Hause des Komthurs, als Don Giovanni herausstürzt und sich von Donna Anna loszumachen sucht, die sich bemüht ihm die Maske abzureißen und ihren Vater zu Hülfe ruft; dieser erscheint und fällt im Zweikampf, mit dem Terzett der Männer schließt die erste Scene. (Eine Ouverture ist nicht da.) Nach einem kurzen Gespräch flieht Don Giovanni mit Pasquariello. Donna Anna eilt mit ihrem Bräutigam Duca Ottavio herbei und findet zu ihrem Entsetzen die Leiche ihres Vaters [begleitetes Recitativ]; gefaßter berichtet sie ihm ausführlich den Überfall Don Giovanni's und erklärt, daß sie sich in ein Kloster zurückziehen werde, bis Ottavio den Mörder entdeckt und bestraft haben werde [Arie], wozu dieser mit Betrübnis bereit ist [Arie]. (Donna Anna tritt nun nicht wieder auf.) — Don Giovanni, der Donna Ximena in einem Kasino erwartet, unterhält sich mit Pasquariello, als Donna Elvira in Reisekleidern auftritt, welche in Burgos von Don Giovanni verführt und verlassen ihm nachgereist ist [Arie]. Als man sich gegenseitig erkennt, verweist Don Giovanni sie wegen der Gründe seiner Abreise an Pasquariello und entfernt sich. Dieser legt ihr die Liste der Geliebten seines Herrn vor [Arie]; sie will ihr Recht verfolgen oder Rache nehmen. — Don Giovanni kommt im Liebesgespräch mit Ximena und versichert sie auf ihre eifersüchtigen Fragen seiner Treue [Arie]. Ein ländliches Brautpaar Biagio und Maturina feiert seine Hochzeit [Chor und Tarantella]. Pasquariello mischt sich unter die Landleute, macht der Braut den Hof, muß aber vor dem hinzukommenden Don Giovanni zurücktreten, der den Bräutigam grob behandelt, so daß dieser unmuthig weggeht [Arie]. Durch Schmeicheleien und ein Eheversprechen bethört Don Giovanni Maturina, welche ihn ebenfalls ihrer Liebe versichert [Arie]. Ximena verlangt von Pasquariello Auskunft über seinen Herrn, und ist sehr erfreut, als er sie über dessen Treue beruhigt. Don Giovanni kommt hinzu, wird dann nacheinander von Ximena, Elvira und Maturina ausgefragt und weiß sie zu beruhigen, indem er jeder sagt, die anderen seien vor Liebe zu ihm verrückt[148]. [Zankduett zwischen Elvira und Maturina, nachdem die übrigen weggegangen.] — Duca Ottavio läßt im Mausoleum, das der Komthur bei Lebzeiten hatte errichten lassen, die Inschrift unter die Statue setzen. Don Giovanni kommt mit Pasquariello, das Grabmal in Augenschein zu nehmen, und zwingt ihn die Statue zum Mahl einzuladen [Duett]. Im Hause Don Giovanni's bereitet der Koch Lanterna das Mahl und erwartet seinen Herrn;

[148] Hier muß das Quartett Non ti fidar o misera eingelegt worden sein, welches Cherubini für die Aufführung in Paris 1792 komponirte (Scudo crit. et litt. mus. I p. 181. not. de manuscr. autogr. de Cherubini p. 12, 101).

Elvira kommt und empfängt den mit Pasquariello heimkehrenden Don Giovanni mit ernsthaften Ermahnungen zur Reue, die er höhnisch abweist, worauf sie ihn verläßt, um in ein Kloster zu gehen [Arie]. Heiter geht Don Giovanni zu Tisch unter Tafelmusik [Concertino]; Pasquariello muß sich zu ihm setzen, während Lanterna aufwartet, sie bringen Toaste auf die Stadt Venedig und ihre schönen Damen aus.[149] [Arie Pasquariellos]. Da klopft es, zum Entsetzen der beiden Diener erscheint der Komthur. Don Giovanni heißt ihn willkommen und fordert Pasquariello auf, ihn zu unterhalten; als ihn der Komthur zu sich einladet, verspricht er zu kommen und giebt ihm die Hand darauf, weist aber seine Mahnung zur Buße zurück und verfällt den Höllengeistern zur Peinigung. Nachdem die Hölle verschwunden und der Saal wieder erschienen ist, treten Ottavio, Ximena, Elvira und Maturina auf, erfahren von den Dienern, was geschehen, und vereinigen sich zu einem heiteren Schlußgesange[150].

In demselben Jahre 1787 wurde der steinerne Gast noch zweimal als Oper auf die Bühne gebracht: einmal von Franc. Gardi, aufgeführt zu Venedig im Karneval 1787 im Teatro di S. Samuele, und das andere Mal von Vinc. Fabrizi, aufgeführt in Rom im Teatro della Valle im Herbst 1787[151]. Endlich soll auch Dom. Cimarosa 1790 einen Convitato di pietra für Verona geschrieben haben[152].

Die späteren Behandlungen der Sage zu verfolgen liegt dem Zwecke der gegenwärtigen Darstellung fern[153].

Bertati's und Gazzaniga's Don Juan muß sehr bald nach der Aufführung zu Venedig nach Wien gekommen und sowohl da Ponte wie Mozart bekannt geworden sein; es war eben die Zeit, in welcher Mozart die neue Oper für Prag zu schreiben übernommen hatte. Ob der Gedanke, diesen so oft behandelten Stoff zu wählen, schon vorher gefaßt war, ist schwerlich zu entscheiden; sichergestellt ist aber gegenwärtig, daß der neue

[149] Für eine Aufführung in Ferrara ist Ferrara an die Stelle von Venezia gesetzt [und so entsprechend Bologna, Lissabon u. s. w.].

[150] [Schon bei der Bologneser Aufführung 1788 wurde dieser Schlußgesang weggelassen.]

[151] [A. Schatz a. a. O. S. 261. Chrysander a. a. O. S. 428 f. Engel S. 131.]

[152] [Derselbe soll 1796 in der Scala zu Mailand aufgeführt worden sein, nach Cambiasi bei Engel S. 132. Jahn hatte in der Erwähnung dieser Oper bei Gerber eine Verwechslung mit Cimarosa's Oper Il convito erblickt, welche eine Bearbeitung von Goldoni's Festino ist und mit Don Juan nichts gemein hat. Castil-Blaze a. a. O. S. 267.]

[153] [Über dieselben vgl. Engel a. a. O. S. 134 f. Über das neuere spanische Drama Zorrilla's, Don Juan Tenorio, Schädel a. a. O. S. 9 f.]

Text jetzt zu Grunde gelegt wurde. Eine Vergleichung des Bertati'schen und des da Ponte'schen Textes schließt jeden Gedanken an eine gemeinsame Quelle aus; nicht nur die Hauptfiguren und mehrere der Hauptscenen, sondern mehrfach die Worte selbst hat der neuere Dichter Bertati entnommen, und wo er letztere ändert, ist mehrfach die Absichtlichkeit deutlich zu erkennen[154]. Dabei bleibt seine überlegene Geschicklichkeit, die Handlung zu führen, Charaktere zu zeichnen, die Situationen für die musikalische Behandlung, namentlich in Ensemblesätzen, günstig zu gruppiren, sehr anerkennenswerth. Auch bewährt er in der gesammten Auffassung des Stoffes richtigen Takt. Er begriff, daß, wenn die Geistererscheinung ihre erschütternde Wirkung machen sollte, ihr das Bild des wirklichen Lebens in aller Fülle seiner Erscheinungen, in der vollen Kraft sinnlicher und leidenschaftlicher Erregungen der Liebe, des Hasses, des Entsetzens, der Lustigkeit und des Humors mit kräftigen Zügen und glänzenden Farben gegenübergestellt werden mußte. Die rationalisirende Auffassung Moliere's und Goldoni's bleibt ihm ganz fremd, wiewohl von beiden einzelne Motive entlehnt sind; auch Bertati gegenüber, welcher den Forderungen der opera buffa entsprechend mehrfach das Gebiet des Niedrig-Komischen streift, zeigt sich das glückliche Streben, Personen und Motive zu veredeln und in eine höhere Sphäre zu heben, ein Streben, an welchem Mozart selbst sicher nicht unbetheiligt ist. Zwar gebietet da Ponte weder über den Zauber einer wahrhaft poetischen Darstellung der Leidenschaft, noch hat er die ritterliche Haltung des Spaniers, aber er erfüllt seine Gestalten mit der leichten Genußsucht seiner Zeit, welche dabei den Regungen der Humanität so wenig fremd war, als dem Hang zu den Mysterien der Geisterwelt. Das sinnlich frivole Leben Venedigs und Wiens zu jener Zeit, das er nur zu gründlich kannte, spiegelt sich in der Gesammthaltung wie in den einzelnen Zügen seines Don Giovanni und giebt ihm eine individuelle Wahrheit.

[154] Nachdem es endlich gelungen, die Textbücher der ersten Prager und Wiener Aufführung beizubringen, hat Sonnleithner einen Abdruck des ersten mit den Abweichungen und Abänderungen des zweiten besorgt, dem auch alle von Mozart seiner Partitur beigeschriebenen scenischen Bemerkungen beigefügt sind. Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Dramma giocoso. Poesia di Lorenzo da Ponte. Leipz. 1865. [Außerdem benutzte der Rev. Bericht (Rietz) noch ein Dresdener Textbuch von 1814, welches L. Bassi, der erste Darsteller des Don Juan, damals Regisseur in Dresden, redigirt hatte.]

Gewandtheit, die sich bis zu einer gewissen Zierlichkeit und Anmuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man sich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemeinheit dieser Stoff schon herabgezogen war, kann man das Streben, dem Dialog eine anständigere und feinere Haltung zu geben, um so unbedenklicher anerkennen[155].

Mit Recht hat da Ponte die Hauptmomente in wirklicher Handlung auf die Bühne gebracht und denselben musikalisch wirksame Situationen abzugewinnen verstanden, in denen tragische und komische, grausenerregende und heitere Elemente sich begegnen und durchdringen. Dieser eigenthümlich gemischte Grundton, welcher nur selten eine Stimmung ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck kommen läßt, bedingt den ganz besonderen Charakter der Oper. Mozart vermochte es, diese Gegensätze in ihrer tief in der Menschennatur wurzelnden Einheit zu erfassen und in künstlerischer Form harmonisch darzustellen, und gewann so für seine Kunst ein neues Gebiet, auf dem sie ihre eigenste, mächtigste Kraft zu entwickeln berufen war.

Wie weit auch die Musik seitdem im charakteristischen Ausdruck solchen inneren Lebens vorgeschritten ist, in der Bildung lebendiger, von künstlerischer Schönheit beseelter Gestalten in dramatischer Handlung ist Mozart nicht übertroffen worden. Wenn Goethe meinte, Mozart wäre der Mann gewesen seinen Faust zu komponiren[156], so lag ihm der Don Giovanni im Sinn; aber schwerlich war es nur die äußerliche Verwandtschaft mancher Situationen, welche sein Urtheil bestimmten. Mit der instinktiven Sicherheit des Genies fühlte er die Universalität der künstlerischen Auffassung und Darstellung des menschlichen Gemüthslebens heraus, welche auf einem seiner Beurtheilung ferner liegenden Gebiete Mozart ihm ebenbürtig machte.

[155] [Die weitere Ausgestaltung des Charakters der Donna Anna, die Verbindung ihrer Erzählung mit der Erkennung Don Juans, die Veredlung des Verhältnisses von Zerlina und Masetto hebt Chrysander u. a. als Verdienste da Ponte's und vielleicht Mozarts hervor. Die am meisten ins Niedrig-Komische fallenden Scenen des 2. Aktes sind später hinzugedichtet.]

[156] Eckermann, Gespräche mit Goethe I S. 64. Ein andermal spricht er den Gedanken aus, die Dämonen stellten um die Menschen zu necken mitunter einzelne Figuren hin, so anlockend, daß jeder ihnen nachstrebe, so groß, daß niemand sie erreiche, und nennt als solche Rafael, Mozart, Shakespeare und Napoleon (a. a. O. I S. 153); wie er auch sonst um das Höchste menschlicher Kunst zu bezeichnen Rafael, Mozart und Shakespeare zusammenstellt (a. a. O. III S. 374).

Der Beginn der Oper[157] versetzt uns nicht allein auf das lebendigste mitten in die Handlung; die leidenschaftliche Spannung der ersten Scene, die Frevelthat, welche vor unseren Augen begangen wird, bereiten die tiefen Schatten, welche in das Bild des lustigen Lebens fallen werden, und den schauererregenden Schluß vor, und doch fehlt auch hier das humoristische Element nicht.

Leporello als Schildwache erwartet ungeduldig seinen Herrn, der zu einem Stelldichein geschlichen ist; Don Giovanni erscheint von Donna Anna verfolgt, von der er sich vergebens loszumachen strebt. Auf ihr Hülferufen kommt der Komthur, ihr Vater, herbei und zwingt den frechen Eindringling, sich mit ihm zu schlagen; er fällt von Don Giovanni's Degen, der wie Leporello über diesen Unfall betroffen ist. Spott oder gar Hohn liegt nicht in den Worten ah! gia cade il sciagurato und ist der Musik so zuwider wie nur möglich. Da Ponte hat weislich dem Don Giovanni einzelne Züge edler und natürlich menschlicher Empfindung gegeben, die den Charakter wahr und lebendig machen, und diese hat Mozart sich nie entgehen lassen. — Aber es ist keine Zeit zu verlieren, er flieht, und unmittelbar darauf kommt Donna Anna mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurück; der Anblick der Leiche bringt sie außer sich vor Schmerz, sie wird ohnmächtig. Kaum wieder Herrin ihrer Sinne, läßt sie Don Ottavio dem Mörder Rache schwören.

Don Giovanni, der von Leporello's Vorwürfen nichts hören will, vertraut ihm, daß er ein neues Abenteuer verfolge[158], als eine Dame hinzukommt. Es ist Donna Elvira, welche, in Burgos von ihm durch ein Eheversprechen getäuscht und dann verlassen, ihm nachgereist ist um ihn an seine Pflicht zu mahnen; er nähert sich ihr und ist nicht wenig betroffen, da er sie erkennt. Sie über-

[157] Um die scenische Anordnung, für welche die Textbücher wichtige Aufschlüsse gegeben haben, ist man in neuer Zeit mehrfach bemüht gewesen. Vgl. Recensionen 1859 Nr. 25. A. v. Wolzogen, Über d. scen. Darstellung von Mozarts Don Giovanni. Bresl. 1860. [Derselbe, Don Juan, auf Grundlage der neuen Textübersetzung v. Gugler neu scenirt und mit Erläuterungen versehen. Breslau 1869.] Bitter, Mozarts Don Juan S. 62 f. Sonnleithner, Recensionen 1865 N. 48. Woerz, Wien. Ztg. 1866 Nr. 293 f. (Südd. Mus. Ztg. 1867 Nr. 12 f.). Über eine neue Inscenirung nach Wendlings Vorschlägen in München s. Leipz. A. M. Z. 1867 S. 120 f. [In Schwerin wurde am 27. Januar 1869 die Oper nach Wolzogens Inscenirung und mit Guglers Übersetzung aufgeführt. A. M. Z. 1869 S. 33. 1870 S. 398. Wolzogen a. a. O. S. XVIII; in Wien zum Jubiläum 1887 nach Kalbecks Bearbeitung. An eine kritische Besprechung der bisherigen Versuche knüpft Bulthaupt (Dramaturgie der Oper I S. 212 f.) weitere Vorschläge an, welche viel Beachtenswerthes enthalten, stellenweise jedoch (z. B. hinsichtlich des Chors im ersten Finale) von da Ponte's und Mozarts Intentionen entschieden abweichen. Nur diese Intentionen festzustellen, konnte Aufgabe der gegenwärtigen Darstellung sein.]

[158] Die Ximena bei Gazzaniga ist weislich ganz beseitigt.

häuft ihn mit Vorwürfen, er verweist sie an Leporello, der ihn vor ihr entschuldigen werde, und benutzt diese Gelegenheit um sich zu entfernen; Leporello zeigt ihr zum Trost das lange Register, das er über die Liebschaften seines Herrn führt. Empört über diese neue Beleidigung will sie fortan ihre Liebe für den Ungetreuen ihrer Rache opfern.

Masetto und Zerlina feiern mit befreundeten Landleuten ihre Hochzeit in der Nähe von Don Giovanni's Kasino, wohin dieser sich einer getroffenen Verabredung gemäß begiebt. Die jugendfrische Zerlina zieht ihn an, er macht Bekanntschaft mit den Brautleuten, ladet die ganze Gesellschaft in sein Kasino, schickt Masetto, dessen Eifersucht sich regt, halb mit Gewalt fort und ist im Begriff, durch Schmeichelei und Liebeserklärung Zerlina zu gewinnen, als Elvira zwischen sie tritt, Zerlina warnt und sie, der Don Giovanni zuflüstert Elvira sei eine arme Närrin, in ihn verliebt und eifersüchtig, fortführt[159]. Zu dem allein gelassenen Don Giovanni treten Donna Anna und Ottavio hinzu, begrüßen ihn als Freund der Familie und nehmen seine Hülfe in Anspruch, den Mörder des Komthurs zu entdecken und zur Strafe zu ziehen: während er angelegentlich mit Donna Anna sich unterhält, tritt wiederum Elvira dazwischen und warnt vor ihm als einem Heuchler. Er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er sie heimlich für eine Wahnsinnige ausgiebt[160], mit der er gehen müsse um sie zu beruhigen. Donna Anna, welche mißtrauisch gemacht Don Giovanni scharf beobachtet, erkennt in ihm den Mörder ihres Vaters, setzt Don Ottavio von dem ganzen Vorfall in Kenntnis und fordert ihn zur Rache auf[161]. Obwohl er einem so schweren Verdacht nicht gleich Glauben zu schenken vermag, beschließt er doch auf

[159] [Die Auffassung der ländlichen Braut ist wohl vorzugsweise durch Goldoni's Elisa beeinflußt; da Ponte hat sie der venetianischen Oper entnommen. Bei Gazzaniga aber ist Maturina viel leichtfertiger und roher dargestellt; sie sieht der Mißhandlung des Bräutigams ruhig zu und ergiebt sich rasch der Werbung Don Juans; auch hat es Bertati nicht für nöthig erachtet, eine Versöhnung des Paares herbeizuführen. Bei Mozart ist sie (und ebenso Masetto) verfeinert und gehoben, wenn ihr auch etwas Gefallsucht, mit der Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens und einem Anflug von Sinnlichkeit gemischt, geblieben ist.] Die so umgemodelte Zerlina ist mit soviel natürlicher Anmuth ausgestattet, daß Mozart ohne unwahr zu werden ein so liebliches Geschöpf daraus machen konnte.

[160] Hier tritt der Fortschritt gegen Gazzaniga augenfällig hervor. Was dort ein komischer Einfall war, ist hier als Motiv benutzt, die einander zum Theil fremden Personen zu einem gemeinsamen Interesse zusammenzubringen und die Erkennung Don Giovanni's herbeizuführen; beides bedingt die Verwickelung und Fortführung der Handlung bis zu der Steigerung im Finale.

[161] [Bei Gazzaniga folgt die Erzählung der Donna Anna unmittelbar auf den Tod ihres Vaters. Die Genialität des Gedankens, dieselbe mit der Erkennung Don Juans in Verbindung zu bringen und dadurch einen Höhepunkt der Handlung herbeizuführen, hat Chrysander a. a. O. S. 424 hervorgehoben.

jede Weise nachzuforschen, um über Don Giovanni ins Klare zu kommen. Dieser, der sich von Elvira befreit hat, befiehlt nun ein glänzendes Fest zu Ehren der Brautleute zu bereiten. Masetto, den Zerlina durch ihr Schmeicheln mit Mühe einigermaßen besänftigt, versteckt sich, als er Don Giovanni kommen sieht; sie thut spröde mit diesem, und als Masetto unerwartet zum Vorschein kommt, faßt sich Don Giovanni rasch, es gelingt ihm sie zu beschwatzen, mit in sein Landhaus zum Feste zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio kommen mit Elvira, von welcher sie alle Aufklärung erhalten haben, und durch sie angestachelt, in Maskenkleidung, um unerkannt Don Giovanni zu beobachten; Leporello, der sie gewahr wird, bringt ihnen die erwartete Einladung an dem Feste Theil zu nehmen, welcher sie Folge leisten. Es ist ein Zug der damals namentlich in Venedig üblichen Sitte, maskirt umher zu gehen und, wo ein fröhliches Fest gefeiert wurde, auch hinzukommende Fremde zur Theilnahme einzuladen, wobei die Maskentracht jeden Zwang aufhob. Als sie in den Saal treten, ist gerade eine Pause im Tanzen eingetreten; man nimmt Erfrischungen, Don Giovanni unterhält sich mit Zerlina, Masetto, dessen Eifersucht neue Nahrung bekommt, sucht sie zu warnen, da erregen die eintretenden Masken allgemeine Aufmerksamkeit, werden freudig begrüßt und der Tanz beginnt von neuem. Donna Anna und Don Ottavio treten, wie Mozart ausdrücklich vorschreibt, zum Menuett an, dem Tanz der Vornehmen[162]; mit Mühe bezwingt Donna Anna ihr widerstrebendes Gefühl, das sich in einzelnen Ausrufen Luft macht, indeß Don Ottavio während des Tanzes sie ermahnt, an sich zu halten. Elvira sucht Don Giovanni auf Schritt und Tritt zu beobachten. Dieser fordert Zerlina zum Kontretanz auf und Leporello zwingt Masetto, um seine Aufmerksamkeit von Zerlina abzuwenden, mit ihm Teutsch zu tanzen, den raschen und ausgelassenen Tanz des Volks. Im günstigen Augenblick entführt Don Giovanni Zerlina, Leporello folgt ihm rasch, um ihn zu warnen; da ertönt ihr Hülferuf und alles eilt sie zu befreien. Ihnen kommt Don Giovanni entgegen und schleppt Leporello herbei, den er für den Schuldigen ausgiebt und mit dem Tode bedroht; aber von allen Seiten tritt man ihm entgegen, die Masken fallen, er sieht sich von Bekannten umringt, die zur Rache entschlossen sind. Bei diesem

Von hier ab bis zu der Scene vor dem Standbilde des Komthurs ist da Ponte von seinem venetianischen Vorbilde unabhängig.]

[162] In Hamburg verlangten bei den Maskenbällen die Mitglieder der vornehmen Familien, daß außer den englischen Tänzen abwechselnd Menuetts gespielt würden, „weil sie sich dem Haufen nicht beigesellen wollten" (Meyer, L. Schröder I S. 150 f.). [Mozarts Worte: Don Ottavio balla minuetto con Donna Anna stehen nicht im Prager Textbuche. Deshalb und aus inneren Gründen glaubte Wolzogen (Don Juan S. 96) sich gegen das Tanzen der vornehmen Gäste aussprechen zu sollen. Auch Gugler hat Mozarts Worte weggelassen, wozu wir wohl keine Berechtigung haben.]

Toben und Drohen wird für einen Augenblick seine Zuversicht erschüttert, er weiß nicht, was er beginnen soll; allein bald kehrt sein Muth zurück, mit kühner Entschlossenheit bahnt er sich durch die Feinde den Weg.

Dieses momentane Betroffensein und Verzagen ist psychologisch richtig und bringt einen bedeutsamen Zug in die Situation, den Mozart auch für die musikalische Charakteristik wohl benutzt hat. Don Giovanni und Leporello singen dem auf sie eindringenden Sturm gegenüber sotto voce, und ungemein bedeutsam ist die Übereinstimmung mit Leporello, zu welcher Don Giovanni hier herabsinkt. Erst mit den Worten Ma non manca in me corraggio rafft er sich wieder auf und schlägt sofort einen anderen Ton an, in den auch Leporello nicht gleich mit einstimmen kann[163].

Kann man dem ersten Akt einen wohlgegliederten Bau und zusammenhängende, sich steigernde Handlung nicht absprechen, so fällt der zweite Akt dagegen in einzelne, wenn gleich musikalisch wirksame Situationen auseinander. Es fehlt ein neues bedeutendes Motiv, um sie zusammenzuhalten, die fortgesetzte Verfolgung Don Giovanni's reicht dafür nicht aus; auch fällt der komische Ton mehr ins Derbe.

Nachdem Don Giovanni durch Geld und gute Worte den aufgebrachten Leporello besänftigt hat, vertraut er ihm an, daß er Elvira's hübschem Kammermädchen nachstelle und tauscht, um leichter bei ihr Zugang zu finden, mit ihm die Kleider[164]. Kaum ist dies geschehen, als Elvira sich am Fenster zeigt. Um sie mit guter Manier zu entfernen, erlaubt Don Giovanni sich den Scherz, ihr mit verstellter Leidenschaft seine Liebeserklärungen zu erneuern, denen sie schwach genug ist Gehör zu geben. Leporello muß nun in der Verkleidung die Äußerungen ihrer Leidenschaft entgegennehmen und erwiedern, bis Don Giovanni sie durch geräuschvolles Herankommen verjagt; durch ein zärtliches Lied sucht er dann selbst das Kammermädchen herauszulocken. Da kommt Masetto bewaffnet mit mehreren Freunden, um Don Giovanni zur Rechenschaft zu ziehen, der angebliche Leporello verspricht, sie auf die

[163] Die Auffassung Guglers (Morgenbl. 1865 S. 775 f.), daß Don Giovanni mit verstellter Bestürzung den Angreifenden sage, „eure unvermutheten und unbegründeten Beschuldigungen machen mich ganz verwirrt", hat mich nicht überzeugt. [Vgl. Wolzogen S. 99.]

[164] [Das Motiv des Kleidertauschens ist schon in der alten Burleske angewendet, aber von da Ponte in eigenthümlicher Weise ausgebeutet. Es geht daraus hervor, daß da Ponte außer dem Bertati'schen Text auch noch andere Quellen kannte.]

richtige Fährte zu bringen, und weiß auf geschickte Weise den Trupp zu zerstreuen und zu entfernen, schwatzt dann Masetto die Waffe ab, prügelt ihn durch und entflieht. Auf Masetto's Jammergeschrei eilt Zerlina herbei und sucht ihn mit Liebkosungen zu trösten.

Indessen haben sich Leporello und Elvira in einen Vorsaal im Hause der Donna Anna[165] geflüchtet; Leporello sucht sich fortzuschleichen, während Elvira ihn anfleht, sie nicht im Dunkeln allein zu lassen. Eben will er entwischen, als Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, deren Schmerz er zu besänftigen bemüht ist; nun suchen Elvira und Leporello beide sich heimlich zu entfernen, ohne einander zu sehen, da treten Zerlina und Masetto ihnen in den Weg. Alsbald soll über den vermeintlichen Don Giovanni Gericht gehalten werden, vergebens legt zu aller Überraschung Elvira Fürbitte für ihn ein, da enthüllt er sich als Leporello, sucht sich gegen alle Vorwürfe zu rechtfertigen und ergreift glücklich die Flucht. Don Ottavio, der nun nicht mehr zweifelt, daß Don Giovanni der Mörder des Komthurs sei, erklärt, daß er beim Gericht Beistand suchen werde, um ihn zur Strafe zu ziehen; er bittet die Freunde seine Geliebte zu trösten, bis er ihr Genugthuung verschafft habe[166].

Don Giovanni erwartet in der Nähe des Denkmals des Komthurs Leporello, dem er sein neuestes Abenteuer mit Lachen erzählt; da ertönen zweimal von unsichtbarer Stimme ernste Mahnworte. Nun gewahrt er die Statue des Komthurs und läßt Leporello die Inschrift lesen: „Meines ruchlosen Mörders Strafe erwarte ich hier". Im übermüthigen Hohn über Leporello's Entsetzen zwingt er diesen, die Statue zum Abendessen einzuladen; als die Statue mit dem Kopfe nickt und Don Giovanni dies gewahrt, fordert er selbst rasch entschlossen sie auf zu antworten, und da sie vernehmlich Ja! sagt, entfernt er sich eilig und bestürzt.

Don Ottavio versucht von neuem Donna Anna, der er Don Juans bevorstehende Bestrafung ankündigt, zu trösten und bittet sie,

[165] [Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna heißt es ausdrücklich in da Ponte's Textbuch. Dadurch erscheinen die Zweifel über die Örtlichkeit, in welcher das Sextett spielt, als gegenstandslos.]

[166] [Diese Scene wurde bei der ersten Wiener Aufführung geändert oder vielmehr erweitert, s. o. S. 359. Leporello ist erwischt, wird von Zerlina an den Haaren herbeigezogen und auf einem Stuhle festgebunden; allein gelassen, reißt er sich los und entflieht; Zerlina, Masetto und Elvira kommen zurück, Masetto berichtet von einer neuen Unthat Don Juans; jene beiden eilen weg, um es Ottavio mitzutheilen, Elvira bleibt und bricht, zwischen Rachegefühl und Mitleid getheilt, in Klagen aus. Von den letzten (die große Arie Elvira's) abgesehen, tritt die Scene ganz aus dem Rahmen der Oper; Zerlina tritt ungebührlich in den Vordergrund und in einer Weise, welche ihrem Charakter nicht entspricht; auch die Sprache sinkt ins Niedrig-Komische. Es ist unbegreiflich, wie man um des Duetts willen (Welzogen S. 109) die Scene hat halten wollen.]

ihm endlich ihre Hand zu geben; sie erklärt ihm, daß, wie sehr ihr eigenes Herz für diesen Wunsch spreche, doch die Trauer um den Vater ihr die Erfüllung desselben der Zukunft zu überlassen gebiete. Diese Scene erregt großen Verdacht, daß sie erst in Prag nachdem die Oper im wesentlichen fertig war eingeschoben ist, um der Sängerin eine Schlußarie zu geben. Die Situation kehrt am Schluß des Finales ganz ebenso wieder, und paßt an dieser Stelle nicht zu dem Auftreten Don Ottavio's in der vorhergehenden Scene.

Don Giovanni läßt es sich bei der reich besetzten Tafel wohl sein und treibt seine Späße mit dem naschhaften Leporello. Diese Scene, in welcher Herr und Diener in den ausgelassensten Lazzi sich zu ergehen pflegten, ist von Mozart zu musikalischen Späßen benutzt. Don Giovanni hat Tafelmusik und diese spielt beliebte Stücke aus den neuesten Opern. Bei den ersten Takten ruft Leporello: Bravi! Cosa rara! Es ist der Schlußsatz des ersten Finale's aus Martins Cosa rara: O quanto un si bel giubilo, der damals in aller Mund war, und aufs ergötzlichste ist die Situation parodirt. Dort stehen die unzufriedenen Liebhaber den begünstigten, denen die Geliebten vor ihren Augen zugesprochen werden, hier der hungrige Leporello dem schmausenden Don Giovanni gegenüber, so daß die Musik zur gegenwärtigen Scene gemacht zu sein scheint. Das zweite Stück begrüßt Leporello mit dem freudigen Zuruf: Evvivano i litiganti! Es ist eine Favoritarie des Mingone aus Sarti's Oper Fra due litiganti il terzo gode (Act I, 8), dieselbe, über welche Mozart Variationen geschrieben hatte (S. 39), deren damals allbekannter Text.

Come un agnello,
Che va al macello,
Andrai belando
Per la città

äußerst komisch zu dem schnopernden Leporello paßte[167]. Die offenbare Schelmerei, mit welcher Mozart hier Lieblingsstücke aus den Opern, welche ganz besonders mit den seinigen rivalisirten, parodisch verwendet — und dieser Eindruck wird noch durch die humoristische Instrumentation nach Art der Arrangements für Harmoniemusik sehr verstärkt — wird gewissermaßen dadurch ausgeglichen, daß er zum Schluß sich selbst mit ins Spiel bringt. Als die Musikanten das Non più andrai aus Figaro anstimmen, ruft Leporello: Questa poi la conosco pur troppo! So sprach Mozart dem Prager Publikum für die enthusiastische Aufnahme des Figaro auf die liebenswürdigste Weise seinen Dank aus[168].

[167] Die Arie ist mitgetheilt Niederrhein. Mus. Ztg. II S. 413 f. Mozart hat die ursprüngliche Tonart (A dur) geändert und das Ganze etwas zusammengerückt, wodurch es entschieden gewonnen hat. [Beide Stücke hat Gugler im Anhange seiner Partitur-Ausgabe abgedruckt.]

[168] Welch ein Abstand gegen die geschmacklosen Toaste bei Righini und Gazzaniga.

In die lustige Gesellschaft tritt Elvira ein. Sie hat ihrer Liebe entsagt und will in ein Kloster gehen, vorher aber macht sie noch einen Versuch, Don Giovanni zur Reue zu bekehren; da er ihre Vorstellungen nur mit leichtfertigem Spott erwiedert, verläßt sie ihn unwillig. Draußen hört man sie einen furchtbaren Schrei ausstoßen, Leporello eilt ihr nach und kommt zitternd vor Schrecken wieder: die Statue des Komthurs ist vor der Thür, sie klopft, Don Giovanni muß selbst gehen um zu öffnen und kommt mit dem steinernen Gast zurück. Dieser lehnt jede Bewirthung ab und richtet an Don Giovanni die Frage, ob er seiner Einladung zu folgen bereit sei; auf die bejahende Antwort faßt er ihn bei der Hand und fordert ihn auf Buße zu thun. Da Don Giovanni dies wiederholt trotzig verweigert, verläßt er ihn; es wird Nacht, Flammen schlagen aus dem wankenden Erdboden, unsichtbare Geister lassen ihre furchtbaren Stimmen ertönen, sie umringen Don Giovanni, den der Abgrund verschlingt. Als er so der Rache der Sterblichen eben entrückt ist, kommen Don Ottavio mit Donna Anna, Elvira, Zerlina und Masetto herbei, um den Frevler zu strafen; Leporello, der in fiebernder Angst Zeuge jener Schreckensscene war, berichtet das grausenvolle Ende, welches sein Herr genommen hat. Befreit von großer Sorge und ihren natürlichen Verhältnissen zurückgegeben, vereinigen sie sich in dem Spruch des „alten Liedes“:

Questo è il fin di chi fa mal,
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual!

Ohne Zweifel ist die ernste Schlußmoral, welche dem bunten und leichtfertigen Treiben aufgesetzt wird, eine Reminiscenz der Sitte, das Stück wegen seiner handgreiflichen Nutzanwendung als eine Art von geistlichem Drama aufzuführen; auch die Musik klingt zum Schluß vernehmlich dahin an.

Schwerlich hat da Ponte bloß um der moralischen Wirkung willen die Handlung so geführt, daß Don Giovanni alle Liebesabenteuer, welche man ihn unternehmen sieht, fehlschlagen; jedenfalls beruht die Heiterkeit, welche die ganze Oper durchdringt, wesentlich mit auf diesem Humor, mit welchem der Held auf dem Gebiet seiner Heldenthaten behandelt ist. Wird dabei die Macht der Leidenschaft, welche im spanischen Drama so poetisch hervortritt, zum Theil geopfert, so fallen auch die Mordthaten und gemeinen Verbrechen fort, welche namentlich die deutsche Burleske auf Don Giovanni häufte, und die Konzentrirung der Handlung hat eine Anzahl locker angefügter Scenen beseitigt. Leider haben die früheren deutschen Bearbeitungen dem Publikum zu Gefallen die

gewohnten Fastnachtsspäße beibehalten, welche mit da Ponte's Don Giovanni nichts zu schaffen haben — um von Mozart gar nicht zu reden. Erst in neuerer Zeit hat man an den meisten Orten durch Einführung der Originalrecitative diese Entstellung gehoben[169]. Allein davon abgesehen, ist in den bisher noch gangbaren Bearbeitungen nicht nur der leichte, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt[170].

[169] O. Gumprecht, Deutsch. Theater-Archiv 1859 Nr. 2. 3. [Gugler, A. M. Z. 1868. S. 283.]

[170] Die älteste Übersetzung ist die für die Mainzer Aufführung angefertigte von Schmieder, welche auch später in Dresden, Leipzig u. s. w. benutzt wurde (A. Schatz a. a. O. S. 279); vielleicht wurde schon gleichzeitig eine zweite (von Girzik) für das Erbödy'sche Privattheater in Preßburg geliefert. Dann folgte die bereits erwähnte von E. G. Neese mit dem Titel: Der bestrafte Wollüstling oder der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht (1789). Don Giovanni heißt Hr. v. Schwänkereich, Leporello Fickfack. Sie lief handschriftlich umher und liegt den meisten älteren deutschen Texten zu Grunde, auch den Bearbeitungen von Schröder und Rochlitz (Leipz. 1801), welche von keinem der im Texte genannten Mängel freigesprochen werden können. Kugler zeigte durch seine eigenen Versuche, wie schwer die Lösung der Aufgabe sei (Argo 1859 S. 353 f.). Durch die Bearbeitungen von W. Biol (Don Juan, Bresl. 1858), L. Bischoff im Simrockschen Klavierauszug (vgl. Niederrhein. Mus. Ztg. 1858 S. 397. 1859 S. 88), A. v. Wolzogen (deutsche Schaub. IX 1860), C. H. Bitter (Mozarts Don Juan u. Glucks Iphigenia in Tauris. Berl. 1866. [umgearbeitet und neu herausgegeben 1871 (Don Juan) und in den gesamm. Schr. 1885 S. 377 f.] sind bedeutende Fortschritte gemacht. Eine nach Lysers Angabe von Mozart selbst unternommene Übersetzung (N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 174 f.), von welcher er Bruchstücke mitgetheilt hat (ebend. XXII S. 133 f.), beruht sicher auf Mystifikation, trotz der von Lyser wiederholten Erklärung, sie aus dem Autograph abgeschrieben zu haben, welches Mozarts Sohn besessen habe (Wien. Mus. Ztg. 1845 S. 322), bei welchem Al. Fuchs es nicht vorfand (ebend. S. 343). [Eine Reihe neuerer Übersetzungen strebt mehr und mehr dahin, den Text mit dem Original und mit Mozarts Absichten in Einklang zu bringen und dabei auch der poetischen Form ihr Recht zu geben. Zu nennen sind: Gugler in seiner 1869 erschienenen Partiturausgabe und bei Wolzogen a. a. O.; Th. Epstein (Frankfurt 1870), welcher seinen Versuch mit einem an feinsinnigen Bemerkungen reichen Kommentar begleitet und besonders Rochlitz' Verkehrtheiten beleuchtet; Fr. Grandaur für die Münchener Aufführung (München 1871, dem Wüllnerschen Klavierauszug zu Grunde gelegt); C. Niese (in der neuen Partiturausgabe von Breitk. und Härtel); M. Kalbeck (Wien 1886, bei der Wiener Jubiläumsaufführung und seither auch anderweitig angewendet). Die Bemühungen, einen einheitlichen Don Juan-Text für die deutschen Bühnen herzustellen, sind bisher erfolglos geblieben. Vgl. Freisauff S. 71 f., wo u. a. ein bis dahin ungedruckter Aufsatz von Baumgart „Über die Don Juan-Übersetzung von Fr. Rochlitz"

Welche Verdienste man aber an da Ponte's Libretto auch anerkennen möge, sein Hauptverdienst bleibt immer, daß er zu Mozarts Musik (527 K., S. V. 18 mit dem Rev. Bericht von Rietz-Wüllner) die Veranlassung gegeben hat. Man pflegt wohl einen Operntext als den Kanevas für die Stickerei des Komponisten zu bezeichnen; hier möchte man ihn beinahe mit dem Gerüst vergleichen, über welchem der Bildhauer sein Modell erbaut und ausführt, so sehr ist das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im ganzen und einzelnen die eigentliche Schöpfung Mozarts. Er hat, wiewohl er die gewohnten Formen der italiänischen Oper kaum zu verlassen scheint, doch die Oper überhaupt auf ein ganz neues Gebiet hinübergeführt[171].

Gleich die Ouverture[172] weist vernehmlich darauf hin, daß etwas anderes vorgehen werde als die gewohnten heiteren Scherze

mitgetheilt wird. Auf die innige Verschmelzung von Wort und Ton bei Mozart, welche bei der Übersetzung zu beachten ist, machen Baumgart und Epstein aufmerksam.]

[171] Über Mozarts Originalpartitur theilte G. Weber einen Bericht mit (Cäcilia XVIII. S. 91 f.), welcher die Frage nach den Einlagestücken ins Klare setzte. Das Kleinod, welches in keiner öffentlichen Sammlung Deutschlands einen Platz finden konnte, erwarb Frau Pauline Viardot; einen neuen Bericht über dieselbe stattet Viardot in der Illustration vom J. 1855 ab (deutsch N. Wien. musf. Ztg. 1856 V Nr. 9 f.). Er erzählt zum Schluß, daß Rossini ihn besucht habe mit den Worten: Je vais m'agenouiller devant cette sainte relique und, nachdem er in der Partitur geblättert, gesagt habe: c'est le plus grand, c'est le maître de tous, c'est le seul qui ait eu autant de science que de génie et autant de génie que de science. [In ihrem Testamente hat Frau Viardot das Manuskript der Bibliothek des Konservatoriums der Musik in Paris vermacht. Vgl. Legrand im Progrès artistique 1889 Nr. 596.]. Einzelne zweifelhafte Stellen sind kritisch behandelt von Gugler, Leipz. A. M. Z. 1866. Nr. 8—10. 12. [Weitere Mittheilungen und kritische Besprechungen giebt Gugler A. M. Z. 1866 Nr. 38. 1867 Nr. 1—3. 7. 1868 Nr. 36 (über die Wiedergabe der Secco-Recitative). 1869 Nr. 4. 1876 Nr. 2. 49. 50. Vgl. auch noch die brieflichen Äußerungen Guglers und Baumgarts bei Freisauff S. 62 f. Die erste Partiturausgabe auf Grund des Autographs veranstaltete Gugler (Breslau bei Leuckart 1870, mit kritischer Vorrede, besprochen von Chrysander, A. M. Z. 1870 Nr. 9 und v. Baumgart ebend. 1871 Nr. 2—4); ihm folgte J. Rietz (Breitkopf u. Härtel 1872). Auf Grund der Revision von Rietz, doch mit nochmaliger genauer Prüfung, erfolgte die Aufnahme in die neue Gesammtausgabe. Nach dem ersten Erscheinen der Rietzschen Ausgabe ließ Gugler ein Nachwort (1872) folgen. Vgl. noch Chrysander, A. M. Z. 1876 Nr. 34 und den Revisionsbericht der neuen Ausgabe (Leipzig 1883 S. 90 f.)]

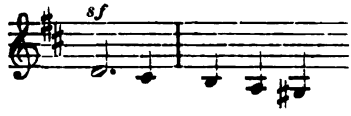
[172] Charakter und Bedeutung dieses merkwürdigen vielbesprochenen Musikstücks sind so scharf ausgeprägt, daß sie im wesentlichen wohl nie verkannt worden sind; man vergleiche, um nur auf einiges hinzuweisen, die Andeutungen bei Hoffmann (Fantasiestücke I, 4, Ges. Schr. VII S. 92), Ulibicheff

der opera buffa. Mozart mochte vor allem die Nothwendigkeit einer ernſten, feierlichen Ankündigung empfinden, deshalb erwählte er die bei den Franzoſen übliche Form der Ouverture, in welcher eine langſame Einleitung einem Allegro vorangeht. Dieſes Andante nun iſt der Oper ſelbſt entnommen. Es ſind die Hauptmotive der Geiſtererſcheinung — gleichſam der muſikaliſche Ausdruck des alten Titels Il convitato di pietra —, um auf den Kulminationspunkt der Oper gleich zu Anfang hinzuweiſen und den Grundcharakter feſtzuſtellen[173]. Nach wenigen einleitenden Akkorden erklingen klar und ernſt gehaltene Töne, wie eine höhere Erſcheinung vom Himmel herabſteigt, die anfangs Unruhe und Befremden, dann ein ſtets wachſendes Grauen und Schrecken um ſich verbreitet. Es iſt ſehr merkwürdig zu ſehen, wie die auf- und abſteigenden Tonleitern der Geigen und Flöten, die wie unheimliches Windesſauſen ein fröſtelndes Grauſen hervorbringen, erſt während der Ausführung der Geiſterſcene Mozart lebendig vor die Seele getreten ſind. Denn im Finale fehlten ſie da, wo ſie zuerſt vorkommen (S. 311), anfangs in der Partitur; Mozart hat ſie nachträglich, und weil der Platz zu knapp war, mit winzig kleinen Nötchen, die auch ſo noch mitunter in den folgenden Takt hineinreichen, hinzugefügt, aber das zweitemal (S. 319) und in der Ouverture ſind ſie gleich geſchrieben. Das Allegro hält ſich an die Hauptzüge Don Giovanni's, unaufhaltſam treibende Kraft, die „von Begierde zu Genuß taumelt und im Genuß verſchmachtet nach Begierde", durchdringt das Ganze, bald in ſcharfſchmerzlichen Accenten

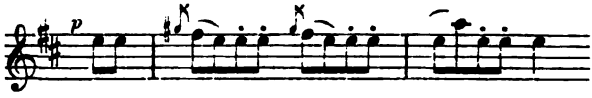
(Mozart III p. 105 f.), Krüger (Beiträge S. 160 f.) und die ausführliche Analyſe von Lobe (A. M. Z. XLIX S. 369. 385. 417. 441), wo das Beſtreben alles auf einen bewußten Ausdruck zurückzuführen freilich auch zu ſeltſamen Mißgriffen geführt hat. [Vgl. noch Gounod S. 7 f.]

[173] Auch in der Ouverture zu Così fan tutte hat Mozart ein Motiv der Oper, und zwar das der Titelworte, auf die witzigſte Weiſe angebracht; beidemal aber den Hauptſatz der Ouverture, der ein ganz ſelbſtändig ausgeführtes Muſikſtück iſt, dadurch eingeleitet. In ganz ähnlicher Weiſe hat Beethoven in den drei erſten Leonorenouverturen das Motiv der Arie Floreſtans angewendet. Die äußerliche Weiſe aus einzelnen Motiven der Oper die ganze

heißen Verlangens, bald in fröhlichem Jubel und rasendem Taumel[174]. Dem ernsten Mahnruf, der dies Treiben unterbricht



antwortet wie in frivoler Neckerei eine leicht spielende Figur

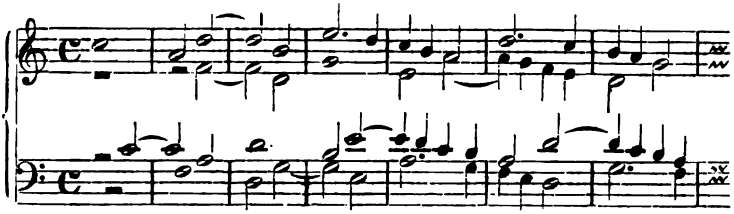


und nun werden diese kontrastirenden Elemente harmonisch und kontrapunktisch kunstreich bearbeitet. Mozart soll zwar Motiv und Imitation einem Kanon von Stölzel entlehnt haben[175]. Allein ein Blick auf die Takte, welche dafür ausreichen

Ouverture zusammenzusetzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden ist, lag Künstlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu gestalten gewohnt waren.

[174] In den früheren Drucken ist dem h des letzten Taktes ein b vorgesetzt; das Original hat dies b nur im vorletzten Takte. Die Lage dieses Akkordes mit cis über h ist allerdings auffällig, aber nicht unerhört. Mozart hat die Hauptmelodie der ersten Violine ungetrübt gelassen, das vorüberstreifende b der zweiten Violine entspricht dem e der Flöte. Die Wiederholung der Stelle im zweiten Theile der Ouverture ist in der Originalpartitur nicht ausgeschrieben. [Gugler hat auch der ersten Violine das b gegeben, was von Baumgart (A. M. Z. 1871 S. 50) gebilligt wird. Rietz hat dagegen auch in der zweiten Violine h gesetzt und berichtet, daß im Autograph das Zeichen von dem h der zweiten Violine überhaupt keinem b ähnlich sei und eher wie ein ausgestrichenes b aussehe. Gugler hat dann Rietz gegenüber seine Lesart festgehalten (A. M. Z. 1876 S. 769 f.) und führt das Zeugnis der Frau Viardot an, wonach das b in der zweiten Violine ganz deutlich sei. Auch Chrysander hat sich gegen Rietz ausgesprochen (A. M. Z. 1876 S. 537). Die neue Partiturausgabe hat Rietz' Lesart aufgenommen und beide Male h gesetzt. Rietz macht dabei noch darauf aufmerksam, daß die Herbheit des Intervalls h cis durch die Klangverschiedenheit der Instrumente gemildert werde, und daß, wie viele Beispiele zeigen, Mozart derartigen Dissonanzen durchaus nicht abhold sei. Dies wird trotz Gugler zugegeben werden müssen; es finden sich sogar der obigen ganz analoge Akkordlagen, z. B. Klavierkonzert in Es (K. 482), Partitur S. 31 Syst. II T. 8, in C (K. 503) S. 222 T. 3. Man wird daher nicht berechtigt sein, von dem klaren Zeugnisse des Originals abzugehen, und so möchte auch der Herausgeber bei Jahns Ansicht stehen bleiben.]

[175] Marpurg von der Fuge II S. 77 f. Taf. 35 f. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II, 2 S. 18 f. Er findet sich im Kyrie von Stölzels Missa canonica.



zeigt, welche arge Reminiscenzenjägerei nöthig ist, um eine Entlehnung in dieser, älteren Kirchenkompositionen gewöhnlichen imitatorischen Stimmführung zu finden. Mozart hat aber durch die Mittel der musikalischen Formgebung auch hier ebenso treffend die psychologischen Motive entwickelt. Wie tief empfunden ist es, wenn durch die Imitationen sich verschlingend jene Warnung erst fest ausgesprochen, dann zur herzlichen, fast wehmüthigen Mahnung wird, und endlich, da der Leichtsinnige nur seinen Scherz mit derselben zu treiben scheint, als strenger Ruf zur Buße mit markerschütternder Gewalt wieder und wieder ans Ohr schlägt. Wie wahr ist auch der harmonische Übergang zum Schluß, durch den jenes warnende Motiv den aufs Höchste gesteigerten rauschenden Jubel mit der Septime abschneidet, dann in sanfte Mahnung übergeht und so allmählich den Hörer beruhigend auf das Folgende vorbereitet[176].

Mit dem Beginn der Oper tritt uns sogleich die einzige wirklich komische Figur derselben entgegen und ergänzt gewissermaßen die nur nach einer Seite hin gewandte Ankündigung der Ouverture. Die typische Figur des Dieners in der Komödie, welche in den verschiedenen Bearbeitungen der Sage die Phasen des Gracioso, Arlecchino, Sganarell, Hanswurst und Kasperle durchgemacht, erhält hier auf dem Gebiete der opera buffa ihre Vollendung. Leporello[177] ist eine Schöpfung ganz eigener

[176] Nägeli, der Mozarts Geniefehler „durch übertriebenes, ausschweifendes Kontrastiren" zu wirken heftig tadelt (Vorlesungen S. 157. 160), wirft der Ouverture auch vor (a. a. O. S. 168), daß im Allegro zweimal ein Takt zu viel sei (Takt 36. 197) und die Eurythmie störe; ein Vorwurf, welchen Kahlert (N. Ztschr. f. Mus. XIX S. 97 f.) gründlich widerlegt hat. [Ein dem Autograph beiliegendes Blatt von Mozarts Hand enthält einen 13 Takte langen Schluß der Ouverture an Stelle der jetzigen 11 letzten Takte für den Fall selbständiger Aufführung. Anhang der neuen Ausg. S. 354, Rev. Ber. S. 92. Ob er von Mozart oder Süßmayr ist, läßt Rietz dahingestellt.]

[177] [Von dem ersten Darsteller des Leporello Fel. Ponziani wird gerühmt, daß er als Sänger und Schauspieler gleich tüchtig gewesen und es verstanden habe, in den Geist des Charakters einzudringen und ihn mit Wahr-

Art; aber wie eine bedeutende Natur geistige und leibliche Nahrung mit anderen theilt und doch zu eigenthümlicher Individualität sich herausbildet, so ist auch dieser Leporello aus den Überlieferungen der opera buffa zu dieser Individualität herausgewachsen. Auf dem Umstande, daß er mit allen Situationen innig verflochten ist, mit allen Personen der Oper in Verbindung tritt, beruht der eigenthümliche Charakter der Oper. Sollen die entgegengesetzten Elemente einander wahrhaft durchdringen, dann genügt es nicht, daß Leporello seine Späße auf jede beliebige Folie aufhefte; nur dadurch, daß er seine eigenste Natur unter allen Umständen mit gleicher Wahrheit ausspricht, kann er Situationen und Personen, sowie er durch sie bestimmt wird, auch seinerseits wieder afficiren. Er ist ein leibhafter Mensch, der seine Art zu denken und zu empfinden und seine Art dies zu äußern hat. Die Kühnheit aber, mit welcher seine ihrem Wesen nach komische Natur mit Leidenschaften und Begebenheiten, die die Tiefe des menschlichen Gemüths ergreifen, in Konflikt gebracht wird, versetzt uns in das höhere Gebiet des Humors. Dies tritt anschaulich in der Verbindung mit Don Giovanni als seinem Herrn hervor, dem er ebenso verwandt als entgegengesetzt ist. Er hat denselben Trieb zu glänzen und zu genießen, dieselbe Leichtigkeit sich mit der Moral abzufinden, dieselbe Neigung ernsthafte Dinge scherzhaft zu nehmen, es fehlt ihm auch nicht an Gewandtheit, aber gerade an den Eigenschaften, die uns für Don Giovanni Interesse einflößen, an Kraft und Muth: unter allen Umständen giebt seine Feigheit den Ausschlag. Während Don Giovanni jedes Abenteuer aufsucht und sich aus jeder Gefahr zu befreien weiß, wird Leporello stets hineingestoßen, bleibt darin hängen und entkommt schließlich nur durch seine Feigheit. Dieser Widerspruch in seinem Wesen und Thun wirkt um so erheiternder, da er sich desselben wohl bewußt ist.

Gleich anfangs lernen wir ihn vollständig kennen. Er ist höchst unzufrieden, daß er Schildwache stehen soll, während sein Herr drinnen sich vergnügt, man hört ihn vor Ungeduld unmuthig mit dem Fuße stampfen; während er auf und ab geht, ziehen stolze Gedanken künftiger Größe durch seine Seele: voglio far il gentiluomo, man könnte ihn beinahe für einen Kavalier

heit darzustellen. Ponziani war auch Darsteller des Figaro in Prag gewesen. Teuber II S. 209. 224.]

halten — da hört er Geräusch. Nun ists aus mit dem großen Herrn, er empfindet nur noch Furcht, die sich, indem Don Giovanni mit Donna Anna ringt, in angstvollem Geplapper äußert. Als es Ernst mit der Gefahr wird, als der Komthur fällt, da faßt ihn Entsetzen, aber auch in die sittliche Erschütterung mischt sich zähneklappernde Angst. Die ganze Scala charakteristischer Äußerungen erhält jedoch ihre wahre Bedeutung erst durch den Kontrast der ganzen Situation zu diesem Poltron. Die Leidenschaft Donna Anna's, der Don Giovanni gleiche Kraft entgegenzusetzen gezwungen ist, die würdige Haltung des ritterlichen Komthurs, gegen den Don Giovanni wider Willen endlich den Degen zieht[178], der Zweikampf[179] mit seinem erschütternden Ausgang, — in rascher Folge entrollt sich eine Reihe ergreifender und aufregender Momente, die für ein komisches Element kaum Raum zu lassen scheinen, und doch ist dasselbe jeden Augenblick wesentlich aktiv dabei, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Welche Macht des künstlerischen Ausdrucks offenbart sich in den achtzehn Takten des Andante, das die Introduktion schließt. Das Erlöschen des Schmerzes mit der Lebenskraft im Komthur, die Mischung von Mitleid und Stolz in Don Giovanni, von Entsetzen und Furcht in Leporello sind zu einer Harmonie verschmolzen, welche in dem tief ergriffenen Gemüth die heftige Spannung wohlthuend löst. Die unbequeme Zusammenstellung von drei Baßstimmen scheint wie ausdrücklich gewählt für den ernsten, düstern Ton; die Saiteninstrumente begleiten auf die einfachste Art mit wenigen gehaltenen Tönen der Hörner und Fagotts, erst im Nachspiel treten Oboe und Flöte leise mit einem klagenden chromatischen Gange ein. Das ist die nimmer verlöschende Flammenschrift des Genius![180].

[178] Mozart hat unabhängig von da Ponte diese Entwickelung angedeutet. Auf den Vorwurf des Komthurs cosi pretendi da me fuggir? antwortet Don Giovanni im Begriff zu gehen »sotto voce«: Misero!, dann auf den erneuten Zuruf Battiti! wiederholt er »più voce«: Misero! und nun erst, als ihm der Komthur näher tritt, bricht er forte aus: Misero attendi!

[179] Der Kampf ist in den sich antwortenden schwirrenden Figuren der Geigen und Bässe einfach und treffend angedeutet; ganz ähnlich in Glucks Ballet, nur viel länger ausgeführt (I, 3 und 5).

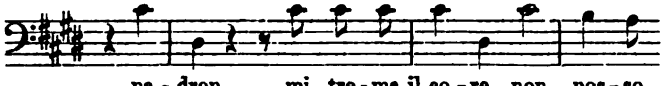
[180] Gazzaniga hat ein ziemlich langes Stück daraus gemacht, nicht ohne Gefühl im Ausdruck, das beste seiner Oper — aber welch ein Abstand von Mozart! [In der Notenbeilage Nr. VI ist die Scene von Donna Anna's und Don Giovanni's Auftreten aus Gazzaniga's Oper nach der Wiener Partitur mitgetheilt; einen Theil hatte schon Chrysander (A. M. Z. 1878 S. 577)

Kehren wir zu Leporello zurück. Schon die verschiedene Art, wie seine Furchtsamkeit sich in verschiedenen Situationen ausspricht, giebt die unterhaltendsten Belege für die treffende Charakteristik. Im ersten Finale tritt er am wenigsten hervor, dort steht er neben seinem Herrn, der in gleicher Gefahr ihn deckt; aber im Sextett (20) zeigt er sich in seiner ganzen Größe. So gern er auch die Stelle seines Herrn bei Elvira vertreten möchte, so leidet doch das seine Furcht nicht; als er sich mit ihr im Dunkeln findet, ist er, trotz ihrer innigen Bitte sie nicht allein zu lassen, nur bemüht sich fortzuschleichen. Vortrefflich ist der Gegensatz zwischen der Schüchternheit der Frau und der Angst des feigen Menschen ausgedrückt. Eben glaubt er hinauszukommen, da treten Don Ottavio und Donna Anna ein; er versteckt sich. Der rasche Übergang in eine fremde Tonart, durch die unerwartet eintretenden Trompeten und Pauken hervorgehoben, versetzt uns in eine höhere Atmosphäre, die Tröstungen eines liebenden Herzens und die Trauer einer edlen Seele finden einen ergreifend schönen Ausdruck. Elvira leitet wieder in die Situation; sie empfindet Besorgnis für den vermeintlichen Don Giovanni, der Ausdruck ihrer Furcht wird gewissermaßen materieller und nähert sie dem Leporello, der von neuem zu entwischen sucht und sein früheres Motiv, aber bedeutend kleinlauter, jetzt in der Molltonart, wieder aufnimmt. Da treten ihm Zerlina und Masetto entgegen, auch Don Ottavio und Donna Anna werden ihn gewahr; zu aller Erstaunen aber legt Elvira für Don Giovanni Fürbitte ein. Nun wird das frühere ängstliche Motiv vom Orchester aufgenommen und beibehalten, es drückt den wesentlichen Kern der Situation aus, Elvira's flehentliche aber gehaltene Bitte, das Befremden der Übrigen gehen nur als verschiedene Nuancen daraus hervor. Als aber ihre Bitte entschieden abgewiesen wird, wirft Leporello die Löwenhaut ab. Seine Zaghaftigkeit ist zur Seelenangst des

veröffentlicht. Durch die Vergleichung mit der entsprechenden Stelle bei Mozart wird klar, daß Mozart die Komposition seines Vorgängers nicht nur gekannt, sondern auch die Anregung zu seiner Gestaltung von ihm entnommen hat. Daß nichtsdestoweniger Mozarts Darstellung eine neue, selbständige Schöpfung ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft bleiben und wird auch von Chrysander anerkannt. (Es sei hier hinzugefügt, daß sich weitere Anklänge an Mozarts Werk in der Wiener Partitur, welche der Herausgeber eingesehen hat, nicht finden.) Gounod nennt die Einleitungsscene die schönste Opern-Exposition, die er kenne S. 16.]

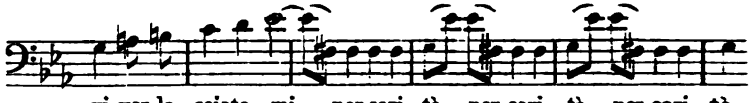
armen Sünders geworden, er weiß, daß seine Richtigkeit allein ihm Gnade verschaffen kann, und kann es nicht stark genug ausdrücken, daß er nicht Don Giovanni, sondern der wirkliche Leporello ist; dadurch hofft er das Mitleid zu erregen. Die Überraschung der Übrigen bei dieser Entdeckung äußert sich natürlich in ungleich ergreifenderer Weise, als die Verwunderung über Elvira's Sinnesänderung. Aber was soll nun geschehen? Zunächst sind alle rathlos. Leporello gegenüber haben alle, wenn einige auch von ihm beleidigt sind, doch die gemeinsame Stellung, daß er eben nicht der ihrer Rache verfallene Don Giovanni ist; dieses unwillige Erstaunen über die Täuschung vereinigt alle zu einer geschlossenen Masse, die mehr mit ihren eigenen Empfindungen beschäftigt, als gegen Leporello feindlich ist. Der aber hat nur die drohende Gefahr im Sinn; sucht er sich ein Mal zusammenzunehmen, so läßt ihn seine Angst gleich wieder den Kopf verlieren, er plappert vor sich hin, schreit laut auf, aber versucht weder zu fliehen noch Mitleid zu erbitten. Die jeden auf sich selbst zurückweisende Rathlosigkeit, in welche die bizarre Situation alle versetzt, ist das einigende Moment, die Wahrheit und Energie, mit der jeder seine Natur ausspricht, giebt dem Ausdruck Geist und Leben[181].

In einer sehr verschiedenen Lage befindet sich Leporello, als Don Giovanni ihm in übermüthiger Laune befiehlt, die Statue des Komthurs zur Tafel zu laden (24). Die räthselhaften Töne, welche er soeben vernommen, und der marmorne Komthur machen ihm Grauen, aber sein Herr droht mit gezücktem Degen; eine Furcht muß die andere vertreiben, bald nimmt er sich zusammen, die Statue anzureden, bald wendet er sich angstvoll zu seinem Herrn. Der musikalische Ausdruck der Angst im Septimensprung



[181] Schaul (Briefe üb. d. Geschmack in der Musik S. 51) führt dies Sextett unter den Beweisen an, wie oft Mozart gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, weil es im tragischsten Stil geschrieben sei, da es doch Halbcharakter sein müßte. [Epstein (S. 63) meint, daß das letzte Allegro des Sextetts nicht der Ausdruck des Staunens über die neue der Elvira angethane Schmach, sondern der Furcht vor einem noch unbekannten neuen Verbrechen sei. Dem widerspricht, wie mir scheint, der Charakter des Musikstücks ebenso wie die folgenden Scenen.]

iſt gewiſſermaßen durch die Natur der Töne gewieſen und findet ſich ganz ähnlich auch im Sextett



aber wie charakteriſtiſch unterſcheidet ſich dies Gewinſel um Mitleid von jenem energiſchen, wie auf der Folter ausgeſtoßnen Angſtruf! Bei den wiederholten Anredeverſuchen wird derſelbe immer dringender, während die Energie der Anrede nachläßt, und ſchließlich in ein parlando mit kläglichem Accent ausläuft. Dazu drückt das Orcheſter in einer ſpielenden, aber durch Vorhalte eigenthümlich geſchärften Figur, — wobei die Flöten von ganz beſonderer Wirkung ſind — den übermüthigen Spott aus, welcher die Situation nicht minder charakteriſirt. Als aber das wahr wird, wovor ihm innerlich gegraut hat, als die Statue ſich regt, da windet er ſich unter dem Eindruck des Schreckens, und nun tritt Don Giovanni hervor. Der weiß nichts von Furcht, er ſieht, daß die Statue mit dem Kopfe nickt, und will Gewißheit haben; mit Kraft und Feſtigkeit ſpricht er ſeine Fragen aus: die Statue antwortet ihr si. Leporello iſt wie vom Donner gerührt und hat keinen Gedanken, als an Flucht, auch Don Giovanni iſt betroffen, es wird ihm unheimlich an dem Orte, aber er behält ſeine Faſſung, und das Orcheſter läßt in dem Ausdruck der zitternden Haſt, mit welcher es zum Schluß eilt, noch etwas von dem Humoriſtiſchen durchſchimmern, das dieſer unerwartete Ausgang der Scene hat. Meiſterhaft iſt hier beſonders die harmoniſche Geſtaltung. Nachdem von Anfang her nur die Haupttonart mit den nächſt verwandten gehört worden iſt, wird man durch den Trugſchluß nach Cdur wie in eine andere Luft verſetzt, auch die veränderte Bewegung des Orcheſters ſpricht eine energiſche Lebendigkeit aus. Durch wenige Akkorde werden aber ſogleich Don Giovanni's Fragen wieder auf die Dominante der Hauptonart zurückgeführt, und das bekräftigende si des Komthurs antwortet mit der Tonika, deren klare Ruhe aber durch Leporello's e gleich wieder geſtört wird; erſt auf Umwegen wird der Abſchluß erreicht. Wie verſchieden iſt beidemal die Wirkung des frei eintretenden fremdartigen e im Baß. Das erſtemal, wo auf Hdur entſchieden Cdur eintritt,

macht es einen frischen, gehobenen Eindruck; das zweitemal, wo c zu dem ausgehaltenen e als Unterterz hinzutritt und zur Basis des Terzquartsextenakkords wird, empfindet man dagegen einen schweren Druck. Die lebendige Wahrheit, mit welcher die beiden kontrastirenden Individualitäten in dieser ungewöhnlichen Situation sich äußern, bedingt auch die freie Form des Duetts. Die einzelnen, in sich abgerundeten musikalischen Perioden folgen der sich entwickelnden Empfindung ohne Wiederholung oder Durchführung eines Motivs; nur der Angstruf Leporello's kehrt zu verschiedenen Malen wieder und dient gewissermaßen als Bindeglied. Sehr richtig hat Mozart hier gar kein Mittel aufgeboten, um das Grausen des Gespenstischen auch objektiv dem Zuhörer darzustellen. Auf die Phantasie desselben ist durch die schauerlich imponirenden Worte des Komthurs bereits hinreichend gewirkt[182], jetzt sollen ihn nur Leporello und Don Giovanni beschäftigen. Die Freiheit, mit Leporello's Doppelangst ein heiteres Spiel zu treiben und auch Don Giovanni's Betroffenheit mit Humor zu behandeln, beruht auf dem Halbdunkel, in welches hier das Geisterhafte gerückt ist. Der Hörer wird angeregt, die Beimischung des Grauens als eine Würze des Humoristischen zu empfinden, aber nicht durch die Empfindung des Entsetzlichen gefangen genommen. Sowie der Geist leibhaft erscheint, tritt er so in den Vordergrund, daß von ihm aus alles den eigenthümlichen Ton und Farbe bekommt; ein Nebengewinn ist es, daß alle Mittel der musikalischen Darstellung für diesen Moment gespart sind. Denn die wahrhaft künstlerische Sparsamkeit konzentrirt nicht allein die Mittel auf einen Punkt, sondern findet dadurch, daß sie dieselben an einem anderen zu verschmähen scheint, dort erst den richtigen Ausdruck. Hier kam alles darauf an, daß man die Stimme der Statue hörte, und Mozart gab ihr nur den stützenden Halt des Horntones; dadurch wurde dann die größte Einfachheit der gesammten Darstellung nothwendig.

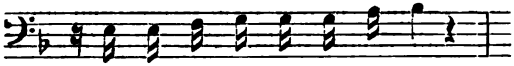
Die Erscheinung des Komthurs im letzten Finale (26) ist freilich in jeder Weise meisterhaft vorbereitet. Zuerst die glänzende

[182] Die musikalische Behandlung der Worte des Komthurs ist offenbar durch Glucks Alceste bestimmt beeinflußt. Aus der Zusammenstellung beider (Mus. Beil. VII) wird man entnehmen, mit welcher Sicherheit Mozart feinere Detailzüge hineinbrachte, ohne die imponirende Wirkung zu beeinträchtigen.

Darstellung des heiteren Lebensgenusses, welcher in Don Giovanni alle Erinnerung an das, was Entsetzliches vorgegangen war, ausgelöscht hat. Leporello's Naschhaftigkeit tritt dabei gegen die sonst an dieser Stelle übliche Spaßmacherei bescheiden zurück, um dem feineren Humor der Tafelmusik Raum zu geben. Das Auftreten der Elvira steigert durch ein ethisches Motiv die Situation, der Kontrast ihrer innerlichen tiefen Leidenschaft mit der frivolen Erregtheit Don Giovanni's führt eine neue Wendung herbei und bereitet den Schluß vor. Leporello fühlt zwar, daß Elvira im Recht sei, wagt aber nicht, seinem Herrn entgegenzutreten und bringt daher in den scharf ausgeprägten Charakter dieser Scene keinen fremdartigen Ton. Als aber die Katastrophe naht, da ist es Leporello, der, wie er zu Anfang der Oper die Handlung einleitete, nun die furchtbare Erscheinung vorbereitet. Was er bisher an Furcht ausgestanden hat, ist nichts gegen seine Todesangst beim Anblick des steinernen Gastes, selbst dem Befehl des Herrn antwortet er nur mit einem Angstruf: wie lächerlich sich der feige Tropf geberdet, etwas Entsetzliches muß vorgegangen sein, das auch auf jeden anderen einen furchtbaren Eindruck machen würde. Und nun tritt von erschütternden Klängen begleitet der Komthur auf[183]. Keine menschliche Leidenschaft, nicht Zorn, nicht Mitleid spricht aus diesen furchtbar ernsten Tönen, die unerschütterliche Festigkeit eines ewigen Gesetzes wird in ihrer ganzen Erhabenheit durch die Musik verkörpert. In gehaltenen Tönen schreitet die Mahnung gemessenen Ganges vor, bald auf einem Ton verweilend zu wechselnden Akkorden, bald in gewaltigen Intervallen sich bewegend, die schwere Wucht fortwährend steigernd bis zur Zermalmung. Das Orchester hebt die eherne Ruhe noch mehr hervor, indem es das

[183] Die Blasinstrumente erhalten durch die Posaunen eine Macht und einen Glanz, welche in der Art früher nicht geahnt worden waren. Mozarts Beiblatt mit den Blasinstrumenten ist jetzt verloren, aber eine alte Abschrift hat die Posaunen. In der Ouverture hat Mozart sie nicht angewandt, weil er dort nur andeuten und weder den überwältigenden Eindruck der wirklichen Erscheinung vorwegnehmen, noch den Toncharakter der Ouverture stören wollte. Gugler sucht zu erweisen, daß die Posaunen im Finale später von Süßmayr zugesetzt seien (Leipz. A. M. Z. 1867 Nr. 1—3. 7 S. 59, vgl. Vorrede der Ausg. S. XV), wogegen ich wesentliche Bedenken habe. [Das Beiblatt mit den von Mozarts Hand geschriebenen Posaunenstimmen hat Rietz noch 1836 bei André gesehen; auch die Prager Abschrift aus L. Bassi's Nachlaß enthielt sie. Daß jenes Beiblatt von Süßmayr geschrieben und dann in die Originalpartitur gebracht wäre, ist nicht denkbar. Vgl. O. Jahn, A. M. Z. 1867 Nr. 19 S. 155.]

Bild dieser außerordentlichen Erscheinung durch mannigfach nuancirte Züge vollendet. Bald verstärkt es den gewichtigen Schritt der gehaltenen Töne durch den scharfen Rhythmus punktirter Noten, bald fällt es wie mit Centnerschwere in stark dissonirenden Akkorden auf einzelne Accente, bald drückt es in den auf- und abgleitenden Scalen den fröstelnden Schauer aus, der die Hörer erfaßt. Dieser ungeheuren Erscheinung gegenüber nimmt nun auch Don Giovanni seine ganze Kraft zusammen. Zwar anfangs ist er betroffen und das Orchester verräth uns seinen innerlichen Schauer, aber bald faßt er sich, er wird immer entschlossener, je mehr der Komthur auf ihn eindringt, die Mahnung zur Buße wird ihm nur eine Aufforderung, seinen Trotz zu steigern: er muß untergehen. Wie zu Anfang stehen die beiden im Kampf einander gegenüber, jetzt unterliegt Don Giovanni, den Geistern der Hölle übergeben bricht er widerstandslos zusammen. Mozart hat es nicht allein vermocht, dem Ausdruck der furchtbaren Erhabenheit den Adel der Schönheit zu verleihen und die Kraft desselben bis zu Ende zu steigern, er hat es gewagt, mit dem höchsten Entsetzen das Komische zu verbinden. Daß bei einem solchen Konflikt Leporello sich verkriecht, liegt in seiner Natur, ganz schweigen kann er jedoch nicht. Aber wenn er wie vom Fieber geschüttelt die zähneklappernden Triolen singt, wenn er nach der Frage des Komthurs verrai? in Todesangst seinem Herrn zuruft

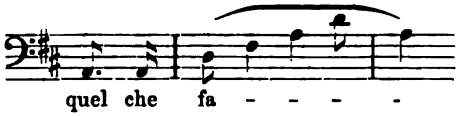


da fühlt jeder, wie ernst es dem armen Tropf ist, und daß er wahrhaftig keinen Spaß treiben will, sondern sich lächerlich geberdet, weil er nicht anders kann. Wie hart das Lächerliche mit dem Entsetzlichen zusammenstößt, das lehrt die Wirklichkeit, und wie die unwillkürliche Regung, welche es hervorruft, nur den Eindruck des Grausenhaften verstärkt; in künstlerischer Darstellung diese kontrastirenden Elemente zu einem wahren und lebendigen Bilde zu verschmelzen, kann nur dem größten Genie gelingen. In dramatischer Musik kann sich kaum etwas in der Beziehung mit dieser Scene im Don Giovanni messen[184].

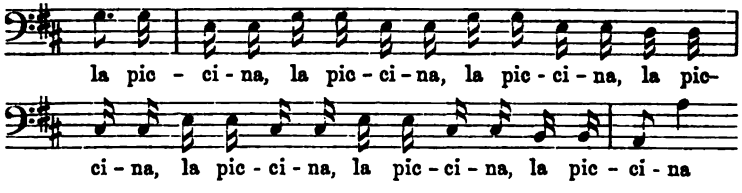
[184] [Diese Überzeugung spricht auch Gounod (S. 115) aus.]

Leporello macht keinen bewußten Spaß mit seiner Furchtsamkeit, es ist ihm herzlich ernst damit; indeß ist dies nur ein Zug seines Charakters. In der auf das Sextett folgenden Arie (21), in welcher er sich nach allen Seiten rechtfertigt und dabei die Gelegenheit zu entwischen sucht, tritt mehr seine Verschmitztheit als seine Angst hervor. Er hat sich gefaßt und begriffen, daß er einmal erkannt nicht so viel mehr zu fürchten hat; er sucht sich daher nur durch mancherlei Vorwände hinzuhalten, bis er entkommen kann. Die Arie ist daher ihrer ganzen Haltung nach auch leichter, in starken Kontrasten, je nach der Seite, wohin er sich wendet, rasch wechselnd, aber in keiner Weise ausgeführt und schließlich in eine den Worten entsprechende artige musikalische Pointe auslaufend. Auf das lange Sextett von schwerer Wucht folgt sehr angemessen ein Musikstück von gemäßigtem Charakter.

Er ist aber auch ein lockerer, übermüthiger Bursche, nur daß er sich noch nicht so ganz wie sein Herr von allen moralischen Regungen emancipirt hat, die aber vor einer Drohung und einem Geschenk gleich wenig Stand halten. Daher übernimmt er denn, wo es ihm nicht gefährlich scheint, nicht ohne Behagen seine Rolle bei den Streichen Don Giovanni's, der ihn namentlich vorschiebt, um sich Elvira's zu entledigen. In der berühmten Arie (4), in welcher er, als wollte er die Verlassene trösten, vor ihr das Register der Liebschaften seines Herrn aufrollt, verhehlt er doch nicht, welches Vergnügen ihm diese Erinnerung und der Spott macht, den er mit Elvira treibt. Im ersten Theil ist die Aufzählung der langen Reihe naturgemäß parlando gehalten, nur hie und da durch stärkere deklamatorische Accente gehoben, wie bei dem famosen ma in Ispagna son già mille e tre; aber das Orchester, welches fortwährend in lebhafter Bewegung ist, verräth uns, was für Erinnerungen an lustige Streiche und lockeres Leben ihm dabei durch den Sinn gehen. Bei der näheren Charakteristik des Geschmacks und der Methode seines Herrn wird er wärmer und schildert alle Details mit vollem Ausdruck, bis er endlich mit der boshaften Apostrophe voi sapete quel che fa in offenbarer Verhöhnung schließt. Wer gehört hat, wie Lablache das

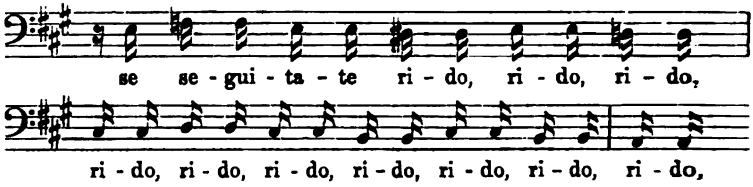


halblaut, ein wenig durch die Naſe gezogen, mit einem unbeſchreiblichen Seitenblick auf Elvira ſang, der hat eine Vorſtellung von der komiſchen Malice bekommen, welche Mozart in dieſen Schluß gelegt hat. Die in ihren einzelnen Zügen ebenſo ſchlagende als durch das innere Behagen des Leporello ergötzliche Charakteriſtik[185] trifft freilich nur den italiäniſchen Text, den die früheren Überſetzungen am ärgſten mißhandelt haben, wo die muſikaliſche Behandlung die größte Genauigkeit verlangte, und iſt auch in ihrer Ausdrucksweiſe echt italiäniſch, zum Theil nur mit italiäniſcher Mimik ganz verſtändlich. Zwar wenn er ihn preiſen läßt nella bionda la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza, ſo iſt der Ausdruck jedem eingänglich, auch die grande maestosa wächſt für jedermann verſtändlich ſtolz in die Höhe; aber wenn es darauf heißt



ſo iſt die eigentliche Wirkung deutſch nicht wiederzugeben. In Italien kann man auf der Straße ſehen, wie einer, der etwas als klein bezeichnen will, unwillkürlich das Wort zehnmal hintereinander raſch wiederholt und dabei die Hand allmählich mehr und mehr der Erde nähert — das iſt muſikaliſch nicht treffender auszudrücken, als Mozart gethan hat. Ähnlich iſt es im Terzett (16), wo Leporello das Lachen nicht verbeißen kann

[185] Dahin gehört z. B. wie Leporello ganz im Vertrauen, als vergäße er mit wem er ſpricht, und mit der größten Wichtigthuerei — der Trugſchluß nach B und die wunderſamen Fagotttöne heben das ganz beſonders hervor — Elvira zuflüſtert: sua passion predominante è la giovin principiante. [Die feinen Züge dieſer Arie hebt u. a. Epſtein S. 9 f. gut hervor; ebenſo Gounod S. 29 f., wo nur leider an mehreren Stellen unrichtige Überſetzung die Grundlage der Beſprechung bildet.]



und das ſtille Inſichhineinlachen für einen Italiäner muſikaliſch aufs natürlichſte ausgedrückt iſt.

Überhaupt hat das ſchnelle Sprechen, eines der geläufigſten Darſtellungsmittel in der opera buffa, eine andere Bedeutung im Italiäniſchen als im Deutſchen. Dem Deutſchen iſt es nicht natürlich, und erſcheint entweder übertrieben oder gemein, iſt daher auch nur ſehr beſchränkt als Mittel der Charakteriſtik zu verwenden. Für den Italiäner iſt dagegen raſches Sprechen, das ihm ſeine Sprache ſo ſehr erleichtert, der natürliche Ausdruck lebhafter Erregung; es kommt nur darauf an, ob er ſich gehen läßt oder aus irgend welcher Überlegung an ſich hält. In der italiäniſchen Oper iſt es daher ohne Bedenken zuläſſig, es macht an ſich nicht einmal den Eindruck des Komiſchen, ſondern Umſtände, Perſönlichkeit, Art der Anwendung geben demſelben erſt den beſtimmten Charakter. Schon in der Partie des Leporello hat das raſche parlando in verſchiedenen Situationen einen ganz verſchiedenen Ausdruck und jedesmal ſeine pſychologiſche Berechtigung. Es kommt aber keineswegs der vorzugsweiſe komiſchen Perſon allein zu. Wenn zu Anfang des erſten Finales (14) Maſetto ſeinen eiferſüchtigen Zorn, Zerlina ihre Angſt in raſch geſprochenen Worten äußert, ſo ſoll das nicht etwa das Publikum zum Lachen bringen; es iſt vielmehr der natürliche Ausdruck ihrer Empfindung und die Situation bringt die komiſche Wirkung hervor. Freilich gehören ſie den niederen Ständen an, denen man deshalb etwas nachſehen möchte; aber auch Don Giovanni ſchont, wo er ſich gehen läßt, ſeine Zunge nicht. Beſonders im Verkehr mit Leporello geſtattet er nicht nur dem Diener manche Freiheiten, ſondern läßt ſich auch ſelbſt zu ihm herab; natürlich kommt das auch im muſikaliſchen Ausdruck zum Vorſchein, und ſolche kleine Nachläſſigkeiten des Konverſationstons wirken außerordentlich dazu mit, das Ganze frei und lebendig zu machen. In dem kleinen Duett (15), in welchem er ſich mit dem erzürnten Leporello um ihn zu beſänftigen ganz familiär macht, drückt er ſich deshalb

auch ganz in ſeiner Weiſe aus; nur iſt nicht zu überſehen, daß Leporello in hohem Grade erzürnt iſt, während Don Giovanni ſich nur zum Spaß gehen läßt: in dieſem Kontraſt liegt das eigentlich komiſche Moment. Aber auch im erſten Finale fällt er, da er einen Augenblick den Kopf verliert, mit den Worten è confusa la mia testa in dies raſche Sprechen, das aber, ſowie er ſich geſammelt hat, mit den Worten ma non manca in me coraggio einem ganz anderen muſikaliſchen Ausdruck weicht. Im Quartett (9) verſetzt ihn die durch Elvira ihn bedrohende Gefahr in ſolche Aufregung, daß er gerade, als er ihr zuſpricht ſich in acht zu nehmen: siate un poco più prudente, durch ſein raſches auf ſie Einreden verräth, wie ſehr er ſelbſt die Beſonnenheit verloren hat. Darin liegt nun auch etwas Komiſches, allein dies Moment bringt in den Ernſt der Situation nur eine leiſe Nuance des Ausdrucks hinein; daher darf auch dieſes raſche parlando durchaus nicht den eigentlichen Buffocharakter annehmen. Elvira ſelbſt, die ihre heftige leidenſchaftliche Natur nicht zu zügeln weiß, läßt ſich hinreißen, ihrem Zorn in geflügelten Worten Luft zu machen, welche ſicher auf niemand einen komiſchen Eindruck machen werden. Donna Anna dagegen und Don Ottavio, vornehme und gehaltene Naturen, laſſen ſich nie in der Art gehen, daß ſie in ein ſolches Schnellſprechen verfielen.

Überhaupt iſt dies Quartett einer der ſchönſten Belege für Mozarts geniale Meiſterſchaft in den verſchiedenſten Richtungen. Elvira unterbricht durch ihre Warnung das Geſpräch zwiſchen Donna Anna, Don Ottavio und Don Giovanni in der unerwartetſten Weiſe, jene ſind überraſcht und unſicher, was ſie davon halten ſollen, dieſer erſchrickt, ſucht ſie durch Täuſchung in der Ungewißheit zu erhalten und Elvira zu beſeitigen: ſo entſteht jene echt muſikaliſche ſchwebende Stimmung, die hier durch die Trauer Donna Anna's und Don Ottavio's den weichen Ton erhält, der das Ganze beherrſcht. Was zunächſt hervortritt, iſt die geſchickte Gruppirung. Donna Anna und Don Ottavio, die unzertrennlich zuſammenhalten, bilden den feſten Mittelpunkt, Elvira und Don Giovanni ſtehen bald in ähnlicher Weiſe, obwohl feindſelig, neben einander, bald wenden ſie ſich den beiden andern zu. Der Situation gemäß erſcheint Elvira am häufigſten iſolirt den drei andern gegenüber, und wie ſie auch durch ihre leidenſchaftliche Erregung in den Vordergrund tritt, ſo geht von

mit dem Balle beschäftigt, er zeichnet die Situation vor, die nachher im Finale eintritt, sogar die drei verschiedenen Tänze werden im voraus erwähnt

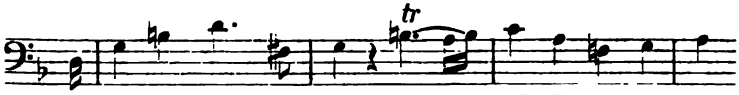
Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemana
Farai ballar.

Ausgehend von dieser Vorstellung läßt Mozart ihn ein einfaches sehr lebhaftes Tanzlied singen, in dem sich nichts von höherer Leidenschaftlichkeit, noch viel weniger von dämonischen Gelüsten, nichts von edleren Gefühlen spüren läßt, das vielmehr die sinnliche Aufregung, wie einen schnell vorüberfliegenden Rausch, mit zündender Gewalt ausdrückt. Die sehr gefällige und eindringliche Melodie, die einfache Harmonie, der markirte Rhythmus und namentlich die Instrumentation wirken glücklich zusammen. Flöte und Violine, welche fast unausgesetzt die Melodie führen, heben das Tanzartige hervor, die gleichmäßig rasche Bewegung der Begleitung hat etwas eigenthümlich Aufregendes, das durch die starken Accente der Blasinstrumente gehoben wird. Auch das Hineinstreifen in die Molltonart, das in der ausgelassenen Lust auch den Stachel derselben empfinden läßt, ist von großer Wirkung.

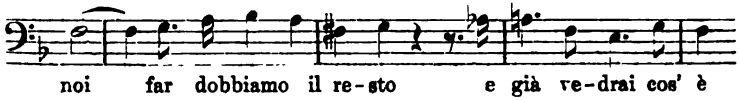
Von ganz anderem Charakter ist das Ständchen (17), von Mozart Canzonetta überschrieben; ist gleich das Kammermädchen nicht gegenwärtig, so spricht Don Giovanni doch nicht mit sich, sondern wendet sich mit der ganzen Wärme seiner Empfindung an die Schöne, deren Herz er rühren will. Das italiänische Lied hat in Rhythmus und Sprache einen volksmäßigen Charakter; es bleibt sich gleich, ob man sich denkt, Don Giovanni singe hier ein bekanntes Lied oder improvisire dasselbe. Die wollüstige Spannung, die süße Schwärmerei, mit welcher er den glücklichen Augenblick herbeisehnt, hat einen so überraschenden, dabei so unwiderstehlich einschmeichelnden Ausdruck erhalten, daß dieses kleine Lied wie eine seltene Blume von wunderbarem Farbenschmelz und berauschendem Duft den Sinn gefangen nimmt; es giebt nichts, auch bei Mozart nicht, das sich ihm vergleichen läßt. Die Wirkung der reizenden Melodie und der gewählten Harmonie wird auch hier sehr gehoben durch die lebhafte, nur von den pizzicato

angegebenen Akkorden der Saiteninstrumente unterstützte Begleitungsfigur der Mandoline. Der zarte, eigenthümlich vibrirende Ton der Metallsaiten der Mandoline paßt unvergleichlich zu der süßen Anmuth des Liedes; das Instrument war damals noch üblich — Mozart hat auch sonst Lieder zur Mandoline komponirt (S. 71) — und wirkte um so charakteristischer[189].

Die einzige wirkliche Arie, welche Don Giovanni singt, singt er nicht als Don Giovanni. In Leporello's Kleidern giebt er Masetto und seinen Begleitern Vorschriften, wie sie ihn erwischen sollen, die musikalische Charakteristik muß sich also der Maskerade anschließen. Ohne Zweifel gehört diese Arie (18) Metà di voi qua vadano zu den originellsten Konzeptionen, die man bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefaßt werden können. Die Situation giebt gar keine eigentlich musikalischen Impulse; Posten werden ausgestellt, Signalements mitgetheilt, die sprechende Person ist durch die Verkleidung eine ganz unsichere geworden — nur ein eminent musikalisches Genie konnte hier den Punkt finden, von wo aus ein musikalisches Kunstwerk sich entwickeln ließ. Der Buffocharakter ist natürlich maßgebend, nicht allein weil Don Giovanni hier den Leporello spielt, sondern weil der übermüthige Spaß mit Masetto ihm selbst das innigste Behagen macht, beides muß also mit einander verschmolzen werden. Man braucht diese Arie nur mit denen des Leporello zu vergleichen, um den wesentlichen Unterschied in der Haltung zu gewahren. Wenn die vielen rasch gesprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, so nimmt die Musik bei etwas gehobenen Stellen unwillkürlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie



mit dem charakteristischen Triller, oder



[189] Unrichtig ist die Bemerkung in den fliegenden Blättern f. Musik (I S. 184), das Lied zeige Don Giovanni wie er scheinen wolle, während das Accompagnement andeute, wie er wirklich sei und daß der Gesang nur Heuchelei sei. Don Giovanni spricht seine wirkliche Empfindung so aus, wie er sie fühlt,

konnte Leporello gar nicht singen, hier kommt der Kavalier zum Vorschein. Der Situation gemäß ist die Singstimme vorwiegend parlando gehalten und das Orchester, dem die wesentliche Gestaltung zufällt, ist so selbständig geführt, daß die Singstimme allenfalls entbehrlich sein könnte, wiewohl beide einander nothwendig ergänzen. Die Musik kann hier nicht im einzelnen charakterisiren wie z. B. im Andante von Leporello's großer Arie. Die Grundmotive der Situation, das geheimnisvolle Wichtigthun, die scheinbare Vertraulichkeit Don Giovanni's, die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute sind launig aufgefaßt, und während das Orchester das, was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird, in seinen verschiedenen Wendungen wiedergiebt, gestaltet sich ein Ganzes, das lediglich nach den Gesetzen der musikalischen Logik konstruirt zu sein scheint, während es doch die lebendigste dramatische Charakteristik entwickelt, die allerdings nur durch ein entsprechendes mimisches Spiel aller Personen, auch der stummen, für welche das Orchester spricht, zur vollen Geltung kommen kann.

Seinen wahren Charakter aber offenbart Don Giovanni da, wo er mit anderen Personen, namentlich mit Frauen, in Berührung kommt. Seine Verführungskunst sehen wir ihn zuerst gegen Zerlina üben. Sie tritt uns als ein einfaches Bauermädchen entgegen; in dem kleinen Duett, welches sie mit ihrem Bräutigam unter dem lustigen Zuruf der Freunde singt (5), spricht sich harmlose Heiterkeit und Freude auf die einfachste Weise, in populärer Fassung aus[190]. Erst Don Giovanni weckt Gefühle, die in ihrer Seele unentwickelt schlummerten. Der schöne vornehme Mann hat der unerfahrenen Bäuerin gegenüber leichtes Spiel. Indem er auf die Vorzüge der Überlegenheit verzichtend sich ihr gleichstellt, schmeichelt er ihrer Eitelkeit, und da er seine durch sinnliches Wohlgefallen angeregte zärtliche Empfindung in einer Weise ausdrückt, welche auf den einfachen Sinn Zerlina's den Eindruck der Wahrheit macht, ruft er in ihr das Gefühl der

und daß sie rasch vorübergehen wird, macht sie für den Moment nicht unwahr. Der besondere Charakter der Begleitung ist aber ganz einfach durch die Natur des Instruments bestimmt.

[190] Dieses kleine Duett mit Chor ist auf einem besonderen Bogen geschrieben, wie die Arie Masetto's (6). Beide sind nicht später eingelegt, sondern in Prag geschrieben, aber wohl während der Proben, wo diese ganze Partie erst redigirt zu sein scheint.

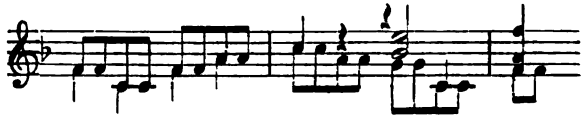
Liebe unwiderstehlich hervor, daß alle Bedenken davor zurücktreten. Dadurch ist die Haltung des Duetts (7) bedingt, in welchem Don Giovanni die Neigung Zerlina's rasch gewinnt. Der einfache Ausdruck dieser das Herz sanft und süß bewegenden Empfindung ruft eine Aufregung in Zerlina hervor, die sich mehr in mädchenhafter Verlegenheit als ernstlichem Widerstand äußert und vor dem wärmeren, aber immer nicht heftigen Andringen Giovanni's bald ganz weicht. Das Gefühl gegenseitiger Befriedigung, welchem beide sich hingeben, nimmt, da kein Kampf der Leidenschaft vorausgegangen ist, lediglich den Ausdruck eines wie in hellem Sonnenschein sich wiegenden, warm empfundenen Glückes an. Man hat wohl für den zweiten Theil mehr Feuer und Leidenschaft verlangt; offenbar zum Nachtheil der Charakteristik. Zerlina ist keine tief und leidenschaftlich empfindende, sondern eine leicht erregbare Natur, und Don Giovanni wird dadurch so gefährlich, daß er sich instinktmäßig der Natur der Frau assimilirt, die ihn anzieht; dies hat Mozart treffend ausgedrückt[191]. Diese psychologische Wahrheit ist leicht nachzuweisen, aber die zarte Innigkeit der einfachen Töne, die wie ein Blick aus liebesfeuchtem Auge ins Herz dringen, kann das Wort nicht bezeichnen.

Beim zweiten Zusammentreffen steht die Sache wesentlich anders. Zerlina ist durch Elvira gewarnt, sie hat Masetto's Eifersucht eben mit Mühe besänftigt, weiß sich von ihm belauscht und sucht daher Don Giovanni auszuweichen, zu dem sie sich doch hingezogen fühlt. Das weiß er und beantwortet ihre Bitte um Schonung mit ihrem eigenen Motiv, wodurch dies Liebesspiel ebenso fein charakterisirt wird als unmittelbar darauf seine Überraschung, Masetto im Versteck zu finden und die schnelle Fassung, mit der er ihn bekomplimentirt, worauf dieser spöttisch Don Giovanni seine eigene Phrase zurückgiebt. Das Orchester, das noch eben so zart dem Liebenden zur Seite ging, drückt hier Spott und verhaltenen Grimm unvergleichlich aus. Glücklicherweise hört man drinnen die Tanzmusik, alle, besonders Zerlina, sind froh, aus der Verlegenheit zu kommen und eilen hinein. Im

[191] In der Originalpartitur hat der zweite Theil keine neue Tempobezeichnung; Mozart wollte nur durch den Taktwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen. — Das chromatische Zwischenspiel (Takt 7 des 2. Theils), welches Ulibicheff (II p. 125) als eine moralische Warnung auffaßt, macht mir den Eindruck sinnlichen Schmachtens.

weiteren Verlauf der Festlichkeit, wo Zerlina, von Masetto beobachtet, von Don Giovanni gesucht, sich zurückzuhalten bestrebt ist, bis er mit ihr zum Tanz antritt[192] und sie dann bei Seite führt, wird die gesammte Situation in sicheren Zügen charakterisirt und die lebhafte Entwickelung läßt die individuellen Momente mehr zurücktreten. Nachdem sie aus Don Giovanni's Händen befreit worden ist, erscheint ihre individuelle Beziehung zu ihm aufgehoben; wir finden sie von da an in der Reihe seiner Verfolger. Aber offenbar hat schon dies flüchtige Zusammentreffen mit dem Verführer in ihrer Seele einen Keim geweckt, dessen Entwickelung ihr Verhältnis zu Masetto umgestaltet.

Zu Anfang tritt sie uns unbefangen, glücklich mit ihrem Bräutigam entgegen. Masetto erweist sich als ein derber, zur Eifersucht geneigter, aber äußerst gutmüthiger Bursche, wir finden ihn immer im Nachtheil gegen Zerlina, Don Giovanni, selbst gegen Leporello. Mozart hat in einfachen, bezeichnenden Zügen eine dieser Natur gemäße Figur hingestellt, die sich nie in den Vordergrund drängt, aber namentlich in den Ensembleſätzen immer am rechten Platze ist, um dem Ganzen Haltung und Farbe zu geben. Nur einmal läßt er sich in einer Arie (6) vernehmen, als Don Giovanni ihn fortschickt, um mit Zerlina allein zu sein. Diese ist im entschiedenen Buffocharakter gehalten und wendet die diesem üblichen Mittel an: im Vergleich mit den Arien Don Giovanni's und Leporello's bietet sie ein ganz anderes, aber in seiner Art ebenso wahres Charakterbild. Der Unmuth, der sich nur aus Respekt vor dem gnädigen Herrn nicht auszulassen wagt und herzlich gern sich in bitterem Spott äußern möchte, wenn er es nur recht anzufangen wüßte, der so derb auftritt, obgleich er gar fein zu sein denkt, ist vortrefflich charakterisirt. Gleich das erste Motiv des Orchesters, bei dem die ominösen Hörner wieder sehr bemerklich sind



[192] Die Worte, welche Don Giovanni in der früheren Partitur nach der Wiederaufnahme des Menuetts gegeben werden: meco tu dei ballare, Zerlina vien pur quà, fehlen in der Originalpartitur und im Textbuch; erst weiterhin, da er mit ihr zum Kontretanz antritt, sagt er zu ihr: il tuo compagno io sono, Zerlina vien pur quà.

zu dem er ſein ho capito, signor, si ausruft, macht durch die monotone Wiederholung derſelben immer nachdrücklicher wiederkehrenden Takte deutlich, wie ihn der Gedanke beſchäftigt, den er ſich nicht aus dem Sinn bringen kann. Vortrefflich charakteriſirt ſind die beiden Motive, mit welchen er ſich ſpöttiſch gegen Don Giovanni und Zerlina wendet; ebenſo bezeichnend iſt der Schluß, mit dem er gar kein Ende finden kann, wobei die ſynkopirten Rhythmen den Ausdruck ſeines Widerſtrebens nicht wenig verſtärken.

Mit dieſem bäuriſch derben, aber ehrlichen Charakter ſtehen nun die beiden Arien der Zerlina im lebendigſten Kontraſt. In ihnen ſpricht ſich nicht Zuneigung und Zärtlichkeit aus, ſondern das Bewußtſein ihrer Überlegenheit über den Bräutigam, welches ihr die Berührung mit Don Giovanni gegeben hat. Auch Neigung ſpielt mit hinein, die aber nicht ſo tief in ihrem Gemüth wurzelt, um ſie ganz zu beherrſchen. Sie iſt eine jener leichten Naturen, welche flüchtig ſind ohne eigentlich unwahr zu werden, deren Empfindung der Augenblick beſtimmt, deren Reiz die momentane Erregung erhöht. Der Meiſter künſtleriſcher Darſtellung hat die Anmuth und Grazie reizend ſchöner Form mit einem leiſen Hauch zarter Empfindung beſeelt, ohne welchen ſie kalt bliebe, und ihr das ſchalkhafte Lächeln gegeben, das jeden Gedanken an Sentimentalität verſcheucht. Die erſte Arie (13) bekommt ihren eigenthümlichen Charakter dadurch, daß Zerlina Maſetto zu verſöhnen ſucht. Aber von flehentlicher Reue, von einer neu aufflammenden Liebe iſt keine Spur zu finden; mit ſchmeichelnder Zärtlichkeit nimmt ſie ſeine Sinne gefangen und verkündigt ihm immer zuverſichtlicher ein Glück, dem zu entſagen er viel zu ſchwach iſt. Artiger liebkoſen, heiterer tändeln in leichtem Liebesſpiel kann man nicht, und kein falſcher Ton von Sentimentalität ſtört das anmuthige Bild. Ganz eigenthümlich trägt das obligate Violoncell zu der individuellen Charakteriſtik bei; die raſtloſe Bewegung, der dunklere und weiche Klang dieſes Inſtruments ſticht gegen die klare, ſonnenhelle Singſtimme reizend ab; auch hier bringt die Begleitung das, was die Sängerin nicht ganz ausdrückt, zur Vollendung. Sie verſinnlicht das unruhige Schwanken in der Gemüthsſtimmung beider Liebenden, erſt im zweiten Theil ſtrömt die Bewegung freier und voller, bis zuletzt jeder Unmuth in leiſem Gemurmel verklingt.

Die zweite Arie (19) entspricht einer anderen Situation. Masetto hat Schläge bekommen und Zerlina sucht ihn zu trösten; wollte sie das mit sentimentalem Ernst thun, so würde es albern ausfallen, leichte Schalkhaftigkeit ist hier am Platz. Diese hat Mozart mit Recht an die Stelle der im Text angedeuteten Lüsternheit gesetzt, und dadurch die reine Anmuth und Grazie gewahrt, welche diese Arie überaus anziehend machen, die, nach Maßgabe der Situation, auch der Wärme nicht entbehrt. Die Pointe, daß Masetto das Klopfen ihres Herzens fühlen muß, giebt zu einem Motiv des Orchesters Veranlassung, in welchem der gezogene Gang der Geigen den kurzen abgemessenen Schlägen der Blasinstrumente gegenüber das schmachtende Gefühl, das auch die Singstimme ausdrückt, reizend wiedergiebt. Überhaupt ist der helle Charakter der Instrumentation bei dieser Arie gegenüber der ersten ungemein bezeichnend.

Völlig verschieden ist Don Giovanni's Verhältnis zu Elvira. Diese Partie wird, als die einer verlaßnen Geliebten[193], meistens vernachlässigt. Wäre eine große Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, auf den Gedanken gekommen, die großartige Gestalt der Elvira, welche Mozart geschaffen hat, auf der Bühne zu verkörpern, die Darstellung der ganzen Oper würde eine andere Haltung gewonnen haben. Elvira ist Don Giovanni den äußeren Verhältnissen nach ebenbürtig, durch Adel der Gesinnung überlegen, und von ihm aufs tiefste gekränkt: so tritt sie ihm entgegen. Gleich die erste Arie (3)[194] kündigt sie als eine kräftige,

[193] [Gugler und Wolzogen haben nachzuweisen gesucht, daß Elvira sich als Don Juans rechtmäßige Gemahlin fühle und von ihm durch eine Scheintrauung getäuscht sei. Auch die neue Ausgabe nennt sie im Personenverzeichnis „Don Juans verlassene Gattin". Bulthaupt (S. 189) erklärt dies, wie mir scheint, mit Recht als unrichtig. Die bestimmte Bezeichnung in da Ponte's Textbuch: Dama di Burgos abbandonata da D. Gio. kann durch die, verschiedener Deutung fähigen Stellen des Stücks um so weniger widerlegt werden, als gerade bei dieser Rolle da Ponte am deutlichsten seinem Vorgänger gefolgt ist. Bei Gazzaniga heißt sie im Personenverzeichnis sposa promessa di D. Giovanni; in Sc. 17 sagt ihr Don Juan, da er sie zum Schein beschwichtigen will: che col rito io domani sarò vostro marito. Es ist wohl nicht ohne Absicht geschehen, daß da Ponte diese bestimmten Hindeutungen auf versprochene und scheinbar bevorstehende Heirath ganz weggelassen hat. In beredter und durchweg treffender Weise ist der Charakter der Elvira gewürdigt von C. Adelmann, Donna Elvira (Don Juan) als Kunstideal und in ihrer Verkörperung auf der Münchener Hofbühne. München 1888.]

[194] Nicht Terzetto sondern Aria nennt Mozart das Stück mit Recht, denn

leidenschaftlich empfindende Frau an, die von der jungfräulichen Zurückhaltung Donna Anna's so fern ist, als von der zierlichen Anmuth Zerlina's. So rückhaltslos, wie sie sich ihrer Liebe für Don Giovanni hingegeben hat, folgt sie nun dem Gefühl der Rache, und auch dieses geht nicht sowohl aus verletztem Stolz, sondern aus gekränkter Liebe hervor, die daher immer wieder aus der Asche aufzulodern droht. Festigkeit und Entschlossenheit drückt sich edel und stolz, nicht ohne eine gewisse Vornehmheit in der Singstimme aus, während das Orchester in kräftig bewegten Figuren, die mitunter einen höheren Schwung nehmen, die Erregtheit ihres Herzens charakteristisch ausdrückt. Von großer Wirksamkeit ist die gegen die vorhergehenden Stücke sehr abstechende Klangfarbe der Instrumentation; Klarinetten sind hier zuerst angewendet und geben mit Hörnern und Fagotts (ohne Flöten) dem Orchester einen vollen und glänzenden Klang. Daß Don Giovanni sie belauscht, ohne sie zu erkennen Theilnahme für sie gewinnt, und Leporello darüber seine Glossen macht, das giebt auch dieser Situation eine Beimischung von Humor, dessen musikalischer Ausdruck hier ungemein liebenswürdig ist. Er richtet sich am schonungslosesten gegen Elvira, deren Leidenschaftlichkeit, wie sie ihre Verschuldung herbeigeführt hat, auch hierzu Veranlassung bietet. Gleich anfangs zeigt die musikalische Darstellung deutlich, daß Elvira in ihrem eigensten Wesen davon unberührt bleibt.

Fest entschlossen, Don Giovanni zu verfolgen und sein Beginnen zu stören, tritt sie ihm, als er mit der leicht gewonnenen Zerlina in sein Casino eilen will, entgegen und ruft Zerlina die Worte zu:

Ah fuggi il traditor,	Da' miei tormenti impara
Non lo lasciar più dir;	A creder a quel cor,
Il labbro è mentitor	E nasca il tuo timor
Fallace il ciglio.	Dal mio periglio.

Diese Arie (8) giebt, abweichend von der Haltung der Oper, die Formen der älteren Meister, wie man sie besonders in der Kirchenmusik noch zu hören gewohnt war, mit unverkennbarer Absicht-

die Zwischenreden Don Giovanni's und Leporello's sind nur eigenthümlich gestaltete Ritornelle und ändern nichts am Charakter der gerade hier sehr einfachen Arienform.

lichkeit wieder[195]. Offenbar wollte Mozart durch die strenge, herbe Form, welche ihrem ganzen Zuschnitte nach dem Zuhörer die Vorstellung des Geistlichen erweckt, den Eindruck der Moralpredigt machen und gegen „die bunten rauschenden Scenen trunkener Selbstvergessenheit" einen einschneidenden Kontrast hervorrufen[196]. Auch in dieser Form offenbart sich aber die kräftige, leidenschaftliche Natur der Elvira mit großer Wirkung; es ist als ob sie der Bethörten einen ernsten Spruch in seiner althergebrachten, und deshalb um so eindringlicheren Fassung mit Heftigkeit entgegenriefe.

Dem jungen Bauermädchen gegenüber war diese Sprache am Platz, ganz anders tritt Elvira auf, als sie zurückkehrt und Don Giovanni im angelegentlichen Gespräch mit Donna Anna findet. Im Quartett (9) nimmt ihre Warnung, entsprechend der vornehmen Haltung der Trauernden, den Ton einer sanften Klage an, und erst durch Don Giovanni's falsches Benehmen entzündet sich ihre Leidenschaft und steigert sich, je mehr er zu begütigen sucht. Durch diese tritt sie entschieden als Hauptperson hervor und beherrscht mit ihrem energischen Ton namentlich die Ensemblesätze, obgleich die stille Macht, welche echter Seelenadel und wahre Trauer unwillkürlich auf die Umgebung ausüben, die Heftigkeit ihres Hasses im Ausdruck mäßigt. Auch im ersten Finale tritt sie ähnlich auf. Sie hat Donna Anna und Don Ottavio aufgeklärt und veranlaßt, gemeinschaftlich Don Giovanni zu beobachten und zu entlarven. Als sie maskirt vor dem Casino desselben erscheinen, mahnt sie zu muthigem Handeln, Don Ottavio stimmt ihr bei, Donna Anna wird angesichts eines solchen Wagnisses von mädchenhaftem Zagen ergriffen, das sich in der edelsten Weise ausspricht. Mit wenigen Zügen sind beide Frauen in der ganzen Verschiedenheit ihres Wesens treffend hingestellt. Auch die Begleitung ist ungemein charakteristisch. Gegen die heitere Regsamkeit, welche Don Giovanni's, Zerlina's und Masetto's Abgehen bezeichnete, sticht die düstere, leidenschaftlich treibende Bewegung, mit welcher das Orchester Elvira begleitet, scharf ab; Don Ottavio's kräftiger Tenorstimme gegenüber

[195] Die Angabe, Mozart habe über die Arie gesetzt nello stile di Haendel (Rochlitz A. M. Z. I S. 116. Seyfried, Cäcilia XVIII S. 72), ist unbegründet.

[196] Ambros, Grenzen der Musik und Poesie S. 61 f. [Gounod findet in der rhythmischen Behandlung den Ausdruck der inneren Empörung und das Aufwallen gerechter Entrüstung, die das Blut ins Gesicht treibt.]

heben die Blasinstrumente durch verstärkte Accente die Energie mehr hervor. Ohne ihren wesentlichen Charakter zu ändern wird die Begleitung beim Eintritt Donna Anna's bald unheimlich beängstigend, bald klagend, aber diese Aufregung afficirt die getragenen Töne nicht, in denen ihre hohe und reine Seele sich ausspricht. Nach kurzer Unterredung mit Leporello, der sie einladet näher zu treten, sammeln die drei sich zu der schwierigen Unternehmung in Zuversicht auf ihre gerechte Sache. Nach dem unruhigen Treiben der vorhergehenden Scenen giebt dieser klare, zusammengefaßte Ausdruck eines tiefernsten Gefühls eine überaus wohlthätige Ruhe. Ohne aus dem Charakter der Situation herauszutreten, hat Mozart dieser ernsten Stimmung eine höhere Weihe zu geben und das Feierliche in einen so unvergleichlichen Wohlklang zu kleiden gewußt, daß in diesem Moment das Reine und Edle einen ebenso hohen Triumph feiert, wie später das Schlechte im Schauer des Entsetzlichen vernichtet wird. Die Gliederung dieses Satzes stellt Donna Anna und Don Ottavio, indem sie zusammengehen oder einander antworten, unmittelbar neben einander; Elvira tritt ihnen gegenüber und äußert sich auch hier der individuellen Charakteristik entsprechend bewegter, energischer. Auch hier wird die ganz eigenthümliche Wirkung durch das Orchester sehr unterstützt. Die Blasinstrumente ganz allein zur Begleitung zu verwenden, war schon ungewöhnlich; der volle und weiche Klang dieser weit ausgebreiteten Akkorde, die ein helles Licht auszustrahlen scheinen, kontrastirt seltsam mit den tiefen Tönen der Klarinette, deren fremdartiger Klang noch gar nicht gehört worden ist. Und in welchem Gegensatz steht es zu der Klangfarbe der vorhergehenden Sätze; es ist als wäre man für den Moment in eine andere Welt entrückt. Kaum sind die letzten Töne verhallt, so wird man durch die scharfen Schläge des Orchesters im folgenden Satz wieder unter die Sterblichen versetzt. In der folgenden Scene ist es Elvira, die nachspürend beobachtet; nach der Erkennung tritt sie mit allen übrigen vereinigt Don Giovanni entgegen.

Mit welcher Entschlossenheit sich Elvira auch feindselig Don Giovanni gegenüberstellt, ihre Liebe für ihn wurzelt so tief in ihrem Herzen, seine Persönlichkeit übt eine so zauberhafte Macht über sie, daß sie im Stande ist, alles zu vergessen und sich ihm von neuem anzuvertrauen. Die Poesie könnte das nur durch

eine Kette von Mittelgliedern anschaulich machen; die Musik ist in der Wiedergabe der verborgensten Gemüthsregungen glücklicher: gelingt es ihr den rechten Ton zu treffen, so ist auch die Stimmung unmittelbar da. Und selten ist wohl eine für Worte unbeschreibliche Stimmung so wahr und schön ausgedrückt, wie in dem Terzett (16). Ein kurzes Ritornell versetzt den Zuhörer in eine weiche, zarte Stimmung, daß er vollen Glauben mitbringt für das, was er nun erfährt. Elvira, allein in der Dämmerung, tritt ans Fenster, mit den alten Erinnerungen tauchen auch die alten Gefühle auf, die sie selbst verdammt und deren sie sich doch nicht erwehren kann. Don Giovanni, der zugegen ist, beschließt diesen schwachen Augenblick zu nutzen; er wünscht Elvira zu entfernen und seinem Übermuth ist ein neuer Triumph über ihr Herz eine Genugthuung. Leporello in seines Herrn Hut und Mantel muß vortreten, hinter ihm versteckt redet Don Giovanni sie zärtlich an, mit denselben Tönen, welche man so eben aus Elvira's Munde gehört hat. Wie ein Wiederhall ihrer eigenen Gefühle dringt Don Giovanni's Liebesruf zu ihr, den sie, so ungern sie sich es gesteht, so heiß ersehnt. Sie fällt ihm ins Wort und macht ihm mit lebhafterem Ausdruck den Vorwurf, den sie vorher bei sich selbst ausgesprochen hat, er aber fleht mit der rührendsten Zärtlichkeit um Mitleid. Elvira ist betroffen, und ganz richtig tritt damit das Motiv ein, mit welchem Leporello anfangs seine Betroffenheit über Elvira's Erscheinung ausdrückte. Um so dreister fährt Don Giovanni in dem eben angeschlagenen Tone fort, die kurz vorher angedeutete Wendung wird mit einem durch den leise rückenden Übergang in das fremde C dur überraschenden Aufschwung zu einer Cantilene voll bezaubernder Liebessehnsucht ausgesponnen[197]. Elvira's heftigen Vorwürfen antwortet er — con trasporto e quasi piangendo hat Mozart dazu geschrieben — mit Ausrufen gesteigerter Leidenschaft und droht sich zu tödten, wenn sie nicht nachgebe. Fühlt man, daß Elvira durch den tiefsten Ausdruck einer Leidenschaft, welcher ihr Herz sie entgegendrängt, besiegt werden muß, so begreift man doch, daß Leporello in seiner Situation dabei das

[197] In den fliegenden Blättern für Musik (III S. 11 f.) ist darauf hingewiesen, daß der Anfang dieser Melodie mit dem Ständchen übereinstimme und dies als ein beabsichtigter Zug seiner Charakteristik dahin erklärt worden, daß er die Heuchelei Don Giovanni's gegenüber Elvira bezeichne, zu welcher er rede, während er an das Kammermädchen denke; was sicher falsch ist.

Lachen ankommt. In dem Moment aber, wo Elvira unterliegt, kann auch Leporello sich des Mitgefühls nicht erwehren, während Don Giovanni spöttisch sich seines Sieges erfreut. Dadurch haben beide gewissermaßen wirklich ihre Rollen wie ihre Kleidung getauscht. Da aber die Hingebung der Elvira noch nicht zur That geworden ist, sondern nur in der Vorstellung der Betheiligten als unausbleiblich gefaßt wird, so entsteht dadurch wieder jene ahnungsvolle, schwebende Stimmung, welche durch das anfangs ausgesprochene Gefühl Elvirens hervorgerufen, ganz folgerichtig zum Ausdruck desselben zurückkehrt, denselben aber durch die gleichmäßige Theilnahme aller Personen steigert und zum Abschluß führt. Man kann dies Terzett unbedenklich als ein Muster anführen, wie mit einfacher Anlage und klarer Gliederung sich die vollendete Schönheit und psychologische Wahrheit des Ausdrucks zur echt dramatischen Charakteristik vereinigen könne, und wer wäre im Stande, den Duft einer leisen Sehnsucht, der wie auf einer schönen stillen Abendlandschaft über diese Musik ausgebreitet ist, in Worten auszudrücken!

Nimmt man die Züge der musikalischen Charakteristik Don Giovanni's in dem Duett mit Zerlina, dem Ständchen und diesem Terzett zusammen, so gewinnt man das Bild einer Persönlichkeit von hinreißender Liebenswürdigkeit, welche jeden Ton der Neigung und des Verlangens mit bezaubernder Anmuth und Feinheit wie mit dem unverkennbaren Ausdruck wirklicher Empfindung immer gleich sicher trifft und dadurch unwiderstehlich die Herzen der Frauen gewinnt. Aber damit ist Don Giovanni's Charakter nicht erschöpft.

Wenn Elvira durch ihre Schwäche hier in eine zweideutige Situation geräth, so wird sie durch Don Giovanni's herzlosen Übermuth, der sie sogar Leporello Preis giebt, in eine Lage gebracht, die nur durch den komischen Charakter Leporello's aufhört eine absolut peinliche zu werden. Die Furcht, welche ihn bei diesem Rendezvous allein beherrscht, wirft auch auf Elvira ein Streiflicht des Lächerlichen, aber ihr Charakter wird dadurch nicht wesentlich afficirt. Vortrefflich hat Mozart es verstanden, im Sextett (20) die edle Haltung Elvira's sowohl dem hasenherzigen Leporello als ihren früheren Verbündeten gegenüber zu wahren und sie nicht unter sich selbst sinken zu lassen; aber das Bewußtsein ihrer Schwäche und die furchtbare Enttäuschung

haben ihre Kraft gebrochen. Von der aufflammenden energiſchen Leidenſchaftlichkeit der früheren Elvira zeigt ſich keine Spur, die reine Geſtalt Donna Anna's leuchtet hoch über ſie empor, und in dem Ausdruck des Erſtaunens und der Empörung tritt Elvira nicht mehr in ſo eigenthümlicher Weiſe vor den übrigen hervor.

Nach dem Sextett, nachdem Leporello den Händen Zerlina's entkommen iſt, fand die in Wien eingelegte Arie der Elvira (23) ihren Platz, und dadurch wird es erklärlich, daß die leidenſchaftliche Heftigkeit der Elvira zu einer Gefaßtheit ermäßigt iſt, welche man derſelben kaum zutrauen kann. Sie iſt nach den letzten Erfahrungen mit ſich und ihrem Verhältnis zu Don Giovanni zum Abſchluß gekommen, dadurch gewinnt ſie die Ruhe, mehr beſchaulich als aufgeregt bei ſich ſelbſt einzukehren. Die weiche Stimmung, in welcher das Gefühl ihrer unauslöſchlichen Liebe nicht mehr Zorn gegen den Verräther, nur Mitleid mit dem Verlornen aufkommen läßt, iſt — den richtigen Vortrag vorausgeſetzt[198] — trefflich ausgedrückt; allein die Würde und der Adel, welche hier die Wogen des Schmerzes und der Rache glätten, laſſen von dem Feuer und der Kraft der eigentlichen Elvira des Don Giovanni zu wenig durchklingen. Treten doch auch die Accente einer ſchmerzlichen Sehnſucht, welche Mozart mit ſolcher pſychologiſchen Meiſterſchaft hervorzuheben weiß, hier nur ausnahmsweiſe, namentlich im Recitativ, hervor. Dagegen iſt, rein muſikaliſch betrachtet, die Arie von der größten Schönheit, und die Singſtimme wird durch die obligaten Soloinſtrumente — die im Don Giovanni ſonſt nirgend in dieſer Weiſe benutzt worden ſind — aufs wirkſamſte hervorgehoben. Das ſchöne Muſikſtück iſt an ſeinem Platz nicht unpaſſend, aber es giebt Situation und Charakter nicht mit der Größe und Schärfe wieder, welche Mozart für ſeinen Don Giovanni in Anſpruch nahm[199].

[198] Über dieſen iſt eine eingehende Belehrung von Gumprecht (Klaſſ. Sopranalbum S. VIII f.) gegeben.

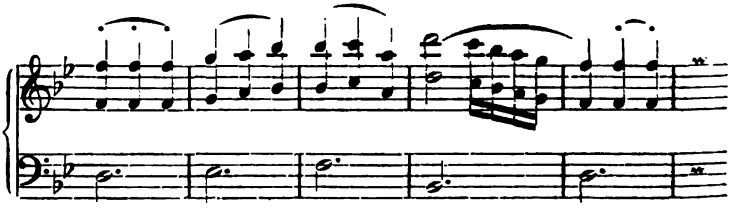
[199] [S. o. S. 358. Der durch Rochlitz' Vorſchlag aufgekommene Mißbrauch, dieſe Arie in den erſten Akt nach Leporello's Regiſterarie zu verlegen, iſt auf unſeren Bühnen leider noch nicht ganz verſchwunden. Aber auch im zweiten Akt hat ſie nur in Verbindung mit der für Wien vorgenommenen Scenenveränderung ihre innere Berechtigung. In dem Prager Textbuche empfiehlt Ottavio, nachdem Leporello entflohen iſt, den Anweſenden durch die Arie Il mio tesoro Donna Anna zum Schutz, da er Don Giovanni der Strafe überliefern will; hier iſt ein neues ſelbſtändiges Hervortreten Elvira's nicht mehr am Platze, an ſie iſt Ottavio's Bitte vorzugsweiſe gerichtet. In dem Wiener Intermezzo

Jedes nähere Verhältnis zu Don Giovanni ist natürlich jetzt aufgehoben, Elvira fühlt aber auch, daß ihre eigene Existenz vernichtet ist, sie beschließt ins Kloster zu gehen — ein für den Charakter der Elvira bezeichnender Zug, der durch die strenge Haltung jener Sittenpredigt an Zerlina angedeutet wird. Aber sie vermag nicht sich von Don Giovanni zu trennen, ohne auch ihn, den sie nicht besitzen kann, zur Reue und Besserung zu bewegen; dieser Schritt bewährt ihren engerischen Charakter und ihre unzerstörbare Neigung. Ihr Eintreten unterbricht im zweiten Finale das lustige Leben, welches Don Giovanni bei Tafel unter Musik und Scherzen mit Leporello führt, und wie durch wechselnde Beleuchtung eine Landschaft, ist mit einem Schlage Haltung und Ton der Musik geändert[200]. Wie ganz anders klingt hier ihre Mahnung, als die an Zerlina gerichtete. Aus vollem, von Liebe bewegtem Herzen strömt eine glühende Beredsamkeit, mit der sie Don Giovanni's Herz bestürmt. Aber nun offenbart sich auch seine völlige Gemüthlosigkeit. Anfangs sucht er es als einen Scherz zu fassen, auf den er eingehen wolle; als ihr Schmerz, ihr Flehen, ihre Entrüstung sich dadurch nur steigert, prahlt er höhnend mit der Frivolität seiner unersättlichen Genußsucht. Dies wird Leporello doch zu viel, er nähert sich durch seine Theilnahme Elvira; von großer Wirkung ist es, wenn dieselben Töne, unter deren mächtiger Wucht bei Elvira's Eintritt alles zu erzittern scheint, nun aus seinem Mund erklingen. Don Giovanni steigert den Übermuth seiner wilden

ist Don Ottavio's Arie weggefallen; es folgt die komische Scene zwischen Zerlina und Leporello, nach dessen Flucht Elvira mit Zerlina zurückkehrt und dann von Masetto die neue Schändlichkeit Don Giovanni's erfährt. Erst hierdurch wird, wie Gugler richtig bemerkt hat (A. M. Z. 1869 Nr. 4), der neue leidenschaftliche Ausbruch Elvira's motivirt. Wer also Elvira's schöne Arie für die Oper nicht entbehren will — was jeder begreiflich finden wird —, muß auch das Duett mit den vorhergehenden und folgenden Recitativen — die in Mozarts Komposition nicht einmal vollständig vorhanden sind — hinzunehmen; das wäre aber nicht mehr die Gestalt der Oper, wie sie von Ursprung beabsichtigt war. Wenn Rietz (und so auch die neue Ausgabe) nach dem Bassi'schen Textbuche die Arie der Elvira, statt sie in den Anhang zu setzen, ohne Vermittlung, selbst mit Weglassung des kleinen Recitativs, auf die Arie Don Ottavio's folgen läßt, so wird durch diese Inkonsequenz die Absicht des Dichters und Komponisten sicherlich nicht wiedergegeben. Mozart hat die Arie (wie auch das Duett) in seinem thematischen Kataloge besonders aufgeführt (30. April 1788). Vgl. noch über die früheren Meinungen Wolzogen a. a. O. S. 108.]

[200] Bei Gazzaniga ist dies ins Seccorecitativ vor dem Finale verlegt.

Luſt zu ſchneidender Schärfe und fordert ſelbſt das Schickſal heraus, das ihn, nachdem auch Elvira ihn verlaſſen hat, ereilen muß. Dieſe Scene iſt wiederum ein Meiſterwerk von hoher dramatiſcher Vollendung. Nach den leicht aneinander gereihten Scherzen der Abendtafel fließt die Muſik, ein Ausdruck tief erregter Leidenſchaft, nun in einem mächtigen unaufhaltſamen Zuge wie ein glühender Lavaſtrom dahin. Schon der Wechſel der Klangfarbe iſt dabei von großer Bedeutung. Auf den erſten durch Trompeten und Pauken und lebhafte Figuren der Saiteninſtrumte geräuſchvollen und glänzenden Satz folgte die arrangirte Harmoniemuſik, gegen welche nun das volle Orcheſter, das die geſammte Kraft der Saiten- und Blasinſtrumente entfaltet, erſtaunlich abſticht. Zum erſtenmal treten Don Giovanni und Elvira hier als ebenbürtige Rivalen einander gegenüber. Erſcheint Elvira's leidenſchaftliche Empfindung, ohne an Stärke und Lebhaftigkeit einzubüßen, geläutert und geadelt, ſo offenbart Don Giovanni eine Energie und Kraft der Lebensluſt, welche den Charakter der Größe annähme, wenn ſie einem hohen Zweck diente, ſo aber Entſetzen erregt. Sie bereitet den Widerſtand vor, welchen er der Geiſtererſcheinung entgegenſetzen wird; allein der übermüthige Hohn, mit welchem er ſich Elvira's Flehen gegenüber verſtockt, iſt dem Gefühl ſchrecklicher, als ſein entſchloſſener Widerſtand gegen die Schauer des Geiſterreichs, welcher uns Theilnahme abnöthigt. Wie ſcharf aber auch die Züge des Hohnes der Sinnenluſt gezeichnet ſind, nie erſcheint Don Giovanni gemein und widerwärtig. Das bewirkt nicht allein die Formenſchönheit, ſondern hauptſächlich die Kraft und Kühnheit, welche ſich in derſelben ausſpricht. Einen wahrhaft ſchneidenden Eindruck macht es, wenn gegenüber der ſonſt ſo reichen Begleitung das mehrmals wiederholte charakteriſtiſche Motiv Don Giovanni's



ſo nackt mit dem bloßen Baß mit größter Schärfe hervortritt. Den Anſpruch einer vornehmeren Natur nirgend aufzugeben iſt

ein nicht minder wesentlicher Zug in Don Giovanni's Charakter als seine Genußsucht. So zeigt er sich gleich bei seinem ersten Auftreten Donna Anna und dem Komthur gegenüber. In seinem Ringen mit ihr ist keine Spur von Roheit, er vermiede gern das Aufsehen, wie nachher den Kampf mit dem Vater — erst nachdem sein Ehrgefühl als Kavalier aufs höchste gereizt ist, greift er zum Degen und ist innerlich bewegt bei seinem Fall. Regungen dieser Art sind bei ihm freilich nicht von Dauer, denn er ist ohne Gemüth und Edelsinn, aber nicht ohne Muth. Als es in der Kirchhofsscene, die sein Übermuth herbeiführt, Ernst wird und Leporello vor Angst vergeht, ruft das Entsetzliche seine Entschlossenheit auf, die ihn dann dem Geist gegenüber über die Grenzen tollkühner Verwegenheit hinausführt. Diese letzte Scene aber, in welcher menschlicher Trotz vor der höheren Macht zerschellt, wird bedingt durch die vorangehende mit Elvira, in welcher der eigentlich sittliche Kampf ausgekämpft wird. Daß Mozart es gewagt hat, auf dieselbe eine Scene von größtem Humor folgen zu lassen und dadurch von einer ganz anderen Seite der Empfindung her den Eindruck des Schauers vorzubereiten, der als ein über die menschliche Natur hinausragender empfunden werden soll, und daß es ihm gelungen ist, diese widerstrebenden Elemente auf gleicher Höhe zu halten und zu harmonischer Schönheit zu vereinigen, das haben wir schon als die Großthat eines Genius erkannt und bewundert.

Vereinigt man mit der herzgewinnenden Liebenswürdigkeit und der übersprudelnden Kraft und Kühnheit die Feinheit des vornehmen Mannes und die Freiheit jovialer Laune zu einem einzigen Bilde, so hat man einen von der Natur reich und glänzend ausgestatteten Menschen vor sich, dem aber um groß und edel zu sein die Sittlichkeit abgeht. Er zieht an, er erregt Theilnahme, aber er ist dem Untergange verfallen.

Dieser verführerischen Erscheinung, welche alles was sich ihr nahet zu sich heran und herabzuziehen pflegt, ist Donna Anna[201] als ein Bild geistiger Hoheit und sittlicher Reinheit gegenübergestellt. Gleich anfangs tritt sie ihm siegreich gegenüber, der Zauber seiner Persönlichkeit ist vor ihrem reinen Sinn

[201] Es ist ein oft wiederholter Irrthum, daß diese Partie von Mozart für die Campi geschrieben sei, welche 1773 in Lublin geboren seit 1791 eine Hauptstütze der Guardasonischen Gesellschaft war (A. M. Z. II S. 537 f.).

wirkungslos geblieben. Aber ihr jungfräulicher Stolz ist durch die unwürdige Zumuthung zu hoher Leidenschaft erregt, der Gedanke, daß eine so unerhörte Beleidigung nicht ungestraft bleiben darf, läßt sie alles andere vergessen, und dieses sittliche Gefühl verleiht dem schwachen Mädchen gewaltige Kraft. Die Musik giebt der leidenschaftlichen Erregung einen Charakter von Adel und Hoheit, der Donna Anna entschieden als die überlegene erscheinen läßt, vor welcher Don Giovanni nicht bloß weil er unerkannt bleiben will zurückweicht, sondern weil er sich bezwungen fühlt. Ihr Verhältnis ist dadurch entschieden, von keiner Seite tritt später wieder die Andeutung eines näheren persönlichen Interesses hervor.

Hoffmanns unglücklichem Gedanken, daß Donna Anna von Don Giovanni entehrt sei, widerspricht da Ponte's Text[202], welcher ihre Neigung zu Don Ottavio wiederholt betont, ebenso entschieden wie die hochgeschwungene Idealität der Musik. Daß das Bewußtsein der Schande und eines inneren unwürdigen Zwiespalts, fortgesetzte Lüge und Heuchelei gegen den Bräutigam die „hohe tragische Weihe" geben, und nicht vielmehr hohe Sittlichkeit, edler Stolz und kindlicher Schmerz um den schmählich gemordeten Vater, ist ein trauriger Irrthum. Hoffmanns auch von anderen wiederholte[203] Auffassung der beiden Hauptpersonen und ihr Verhältnis zu einander ist ganz verfehlt. Sein Don Giovanni, der als eine dämonische Natur in der Liebe seine Sehnsucht nach dem Überirdischen zu befriedigen trachtet, bis er endlich übersättigt und enttäuscht das irdische Leben matt findet, den Menschen verachtet und im frevlen Hohn gegen die Natur und den Schöpfer das Weib nicht einmal mehr genießen, sondern verderben will, ebenso seine Donna Anna, welche die ursprüngliche untergegangene Größe in Don Giovanni liebt, sich ihm widerstandslos hingiebt, um nach der Verführung die Qual ihres Verderbens doppelt zu empfinden und dann in ihrer

[202] [Nicht minder derjenige Bertati's, von welchem da Ponte gleich in der ersten Scene völlig abhängig ist.]

[203] Marx, Berl. Mus. Ztg. I S. 319 f. Rellstab, Ges. Schr. VI S. 251 f. Genast erzählt (Aus d. Tageb. e. alten Schausp. III S. 171 f.), daß die Bethmann Donna Anna in diesem Sinne gegeben habe und daß auf seine Mittheilung die Schröder-Devrient derselben gefolgt sei. Vgl. A. v. Wolzogen, Wilh. Schröder-Devrient S. 163 f. [Die Frage hat nach Jahns Anregung Bulthaupt weiter verfolgt und Hoffmanns Verkehrtheiten richtig beleuchtet, S. 180 f.]

Rache ihren Untergang zu suchen — beide Gestalten sind der Zeit, der Natur, der Musik Mozarts fremd, wie das ganze romantische Raffinement, welches die gemeine Sinnlichkeit mit der Zerrissenheit und Weltverachtung sogenannter großer Geister dekorirt.

Bei ihrer Rückkehr mit Don Ottavio findet sie ihren Vater als Leiche. Dieser Anblick, der sie zuerst aufs heftigste erschreckt, ruft, indem sie sich in ihn versenkt, die rührendsten Klagen hervor, unter denen ihr Bewußtsein schwindet. Als sie unter dem tröstenden Zureden Don Ottavio's zu sich kommt, gilt ihr erster halb unbewußter Ausruf dem Vater; verstört glaubt sie den Mörder vor sich zu haben und verlangt von ihm auch ihren Tod, erst allmählich erkennt sie den Geliebten. Nachdem die schreckliche Gewißheit ihr zu klarem Bewußtsein gekommen ist, faßt sie alle Kraft ihres Gemüths zu dem Vorsatz der Rache zusammen. Sie nimmt Ottavio den Schwur ab, das schmählich vergossene Blut zu rächen, die Aufregung beider steigert sich zu einer unheimlichen Freude, mit welcher sie in dieser düstern Vorstellung schwelgen. Die musikalische Wiedergabe dieses Seelengemäldes ist vollendet. Die hochgespannte Stimmung Donna Anna's ist in ihren einzelnen, kontrastirenden Äußerungen mit einer Feinheit und Schärfe charakterisirt, die fortschreitende Steigerung beruht auf einem so wohl motivirten Zusammenhange, den namentlich die musikalische Gliederung fühlbar macht, daß man sich wie gefangen giebt und willenlos diesen wie unwillkürlichen Ausbrüchen der Leidenschaft folgt. Auch die tröstenden Worte Don Ottavio's, so scharf der cantilenenmäßige Vortrag gegen die abgerissenen Ausrufe Donna Anna's absticht, erhalten durch die sich windende Begleitungsfigur und die wechselnde Harmonie den Ausdruck der inneren Unruhe, von welcher er sich nicht frei machen kann. Sobald aber der Gedanke der Rache gefaßt ist, gehen beide zusammen; das Gefühl, welches sie gleichmäßig beseelt, findet unter diesen Umständen seinen höchsten Ausdruck in dem gemeinsamen Vorsatz der Rache. Daher sind auch die beiden Singstimmen eng verbunden, denen das Orchester — das in dieser ganzen Scene einen Hauptfaktor in der musikalischen Darstellung bildet und eine wunderbare Schönheit des instrumentalen Kolorits entfaltet —, mit den schärfsten Accenten bald treibend, bald widerstrebend gegenübertritt; nach

der langen Spannung durch einzelne, rasch wechselnde Äußerungen strömt jetzt die empörte Leidenschaft in einem langen unaufhaltsamen Erguß aus, der die Seele erleichtert[204].

Donna Anna zeigt sich gleich anfangs in den Momenten der höchsten Anspannung ihrer gesammten geistigen Natur, sie sieht sich in ihrem jungfräulichen Gefühl und in ihrer kindlichen Liebe bis zur Vernichtung bedroht[205]. Dies sind die beiden Faktoren, auf deren Zusammenwirken aus dem Grunde einer edlen Sittlichkeit der Charakter Donna Anna's beruht, deren Auffassung und Ausbildung die künstlerische Gestaltung desselben bedingt. Der Schmerz um den geliebten Vater bleibt ein dauernder, und beherrscht auch später ihre Stimmung, die leidenschaftliche Entrüstung über den frechen Angriff auf ihre Ehre ist eine vorübergehende, die nur zufällig wieder aufgeregt wird. Je reiner und tiefer das Gefühl ist, dessen Verletzung sie im Innersten empört, um so entschiedener macht auch die jungfräuliche Scheu sich geltend, wenn die Erregung aufgehört hat. Es ist der Ausdruck der edelsten, reinsten Jungfräulichkeit, welchen Mozart der musikalischen Darstellung Donna Anna's zu geben gewußt hat. Diese ideale Hoheit macht sie aber nicht zur Heldin, und wiewohl sie eine große Kraft der Seele besitzt, die durch das Außerordentliche auch außerordentlich gesteigert wird, bleibt sie eine echte Mädchennatur. Sie vermag nicht, durch leidenschaftliche Empfindung bestimmt, allein selbständig zu handeln wie Elvira. Das hohe Pathos, mit welchem Donna Anna Ottavio auffordert, Rache zu schwören, und die heftige Leidenschaft, mit welcher Elvira unmittelbar darauf selbst Rache zu nehmen droht, lassen den ganzen Unterschied dieser beiden weiblichen Naturen empfinden. Donna Anna schrickt vor der That zurück, dagegen tritt das echt weibliche Bedürfnis, in einem ihr wahrhaft ergebenen Mann Halt und Stütze zu finden, entschieden hervor. Ihre

[204] [Auch für diese Scene ist auf Gounods schöne Darlegung (S. 17 f. zu verweisen. Er weist auf das hin, was Mozart zum einzig dastehenden Genie stempelt, „die ständige, unzertrennliche Verbindung der Schönheit der Form mit der Wahrheit des Ausdrucks."]

[205] Es ist ein großer Fortschritt gegen Gazzaniga's Textbuch, daß Donna Anna nicht nach dem ersten Auftreten verschwindet, sondern statt der bedeutungslosen Ximena in die Handlung eingreift; aber neue Motive dafür zu erfinden reichte da Ponte's Kraft nicht aus. [Die Hebung und Ausgestaltung der Rolle in unserer Oper schreibt Chrysander (a. a. O. S. 423 f.) dem Einflusse Mozarts zu, was sehr wohl glaublich ist.]

Beziehung zu Don Giovanni, so verhängnisvoll sie auch die Ereignisse bestimmt, ist eine äußerliche, das Verhältnis zu ihrem Verlobten ist für ihren Charakter maßgebend. Es wird dadurch entschieden, daß sie, da alles auf sie einstürmt, mit vollem Vertrauen die Rache für den Frevel, der sie mit Vernichtung bedroht, ihm übergiebt. Wer es möglich hält, daß sie im Moment der leidenschaftlichsten Aufregung mit rührender Zärtlichkeit zu Don Ottavio sagt: tu sei, perdon, mio bene, und ihm den Schwur der Rache abnimmt, während sie ihn im Stillen verachtet und Don Giovanni liebt, der muß ihr eine überlegte Heuchelei beilegen, die alle tragische Würde aufhebt.

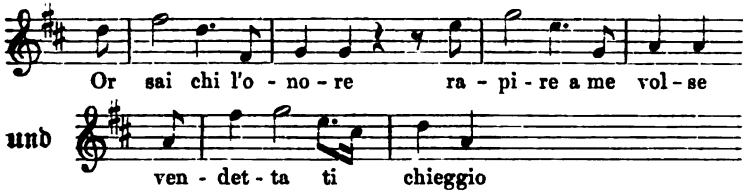
Don Ottavio ist nicht ohne Schuld des Libretto einem ungünstigen Vorurtheil verfallen, das kaum völlig zu überwinden sein wird, wenn auch die üblich gewordene Übertreibung leicht zu beseitigen ist[206]. So hoch man im Leben Charaktere zu schätzen weiß, welche bei schweren Ereignissen sich Ruhe und Klarheit bewahren und den Angehörigen treu und zartfühlend zur Seite stehen, so wenig poetisch pflegt man sie zu finden. Als ein solcher zeigt sich Don Ottavio. In dem verwirrenden Strudel der Leidenschaften behält er die Besonnenheit; seine Liebe legt ihm vor allem die Pflicht auf, seine Verlobte nach dem Tode ihres Vaters zu trösten und zu stützen. Hier zeigt er sich gefühlvoll ohne alle Weichlichkeit, der musikalische Ausdruck des Tröstens spricht die Intensivität einer tiefen aber gehaltenen Empfindung aus, welche Mozart dem Tenor zu verleihen

[206] Ulibicheff (III p. 113 f.), Lobe (Flieg. Blätt. f. Musik I S. 221 f.), Vincent (Leipz. Theat. Ztg. 1858, vgl. Deutsche Mus. Ztg. 1860 S. 222. 231 f. A. M. Z. 1880. S. 126) haben Don Ottavio richtig gewürdigt. [Nach Chrysanders Ansicht ist auch bei der weiteren Ausführung der Gestalt Ottavio's der Einfluß des Komponisten maßgebend gewesen (S. 426). Wenn er aber am Schlusse meint, Ottavio zeige sich bei Bertati als ein Mann, bei da Ponte als ein Schwächling, so dürfte doch beides wesentlichen Bedenken unterliegen. Bei Bertati spricht er nach der Erzählung Donna Anna's die Absicht aus, den Mörder zu entdecken, bei da Ponte ebenso, mit noch stärkerer Betonung der Rachegedanken. Er begleitet dann bei da Ponte die Frauen zu dem Feste, wo das Treiben Don Juans entlarvt wird, und leitet die Bestrafung des Mannes, mit dem ein ritterlicher Zweikampf ihm unmöglich erscheint, ein. Bei Bertati erscheint er nur noch, um die Inschrift auf das Standbild des Komthurs setzen zu lassen, und dann am Schlusse nach Don Juans Untergang, um an der Freude der übrigen theilzunehmen: la chitarra io vò suonare singt er. Das Urtheil Chrysanders dürfte daher eher umzukehren sein. Natürlich muß bei der Frage, wie da Ponte und Mozart den Charakter Ottavio's entworfen haben, von den später komponirten Scenen abgesehen werden.]

wußte (I S. 756). Höher steigert sich die Kraft derselben natürlich bei der Aufforderung zur Rache, hier bleibt er hinter Donna Anna nicht zurück, und als beide zuerst wieder auftreten, ermahnt er Donna Anna, sich nicht mehr der Trauer zu ergeben, sondern an die Rache zu denken. Die unerwartete Erscheinung Elvira's und das auffallende Benehmen Don Giovanni's machen auch ihn stutzig; aber ebenso wie Donna Anna bewahrt er im Quartett (9) dem Fremden gegenüber eine vornehme Zurückhaltung, welche durch die schmerzliche Empfindung des eigenen Schicksals etwas Gedrücktes erhält. Wie sie hierin beide ganz eins sind, stehen sie auch musikalisch nahe zusammen; die Überlegenheit ihrer edleren Persönlichkeit wirkt auch auf die beiden anderen ein und bestimmt den Ton des Ganzen.

Don Giovanni's Auftreten, sein Ton und Blick, giebt Donna Anna die Gewißheit, daß er der Mörder ihres Vaters ist, wie ein Blitz durchzuckt sie die Erinnerung an das entsetzliche Ereignis, das schreckliche Bild steht wieder vor ihrer Seele. Den Aufruhr der Gefühle, welche sie bestürmen, drückt das Orchester in schneidenden accentuirten Dissonanzen, durch widerstrebende Rhythmen, mit der grellsten Schärfe des Klanges, besonders durch die nach der Ouverture nicht wieder gehörten Trompeten (ohne Pauken) erschütternd aus. Mühsam gewinnt sie die Fassung, dem Geliebten das Ereignis vollständig zu berichten, das in den schrecklichsten Momenten fast krampfhafte Regungen des Schmerzes hervorruft. Und nun, da er alles weiß, fordert sie ihn von neuem zur Rache auf, in einer Arie (10), deren feine Charakteristik das Bild Donna Anna's vollständig hinstellt.

Der Ausdruck der Arie ist gegen das vorangehende Recitativ, wie gegen das Racheduett bedeutend gemäßigt. Dort erregt der unmittelbare Eindruck des furchtbaren Ereignisses fieberhaft in ihr das Gefühl der Rache; jetzt treibt die neu erweckte Erinnerung an das Unheil sie zum Aussprechen, welches schon eine gewisse Erleichterung bewirkt. Die erneuerte Aufforderung zur Rache ist nicht mehr der unwillkürliche Ausbruch der Leidenschaft, sie ist der Ausdruck der Überzeugung und spricht sich deshalb gefaßter, wenn auch nicht minder kräftig aus. Sicherheit und Entschlossenheit eines hohen und edlen Stolzes sprechen die ersten Motive (vgl. S. 138).



mit unnachahmlicher Kraft und Würde aus, während die murmelnden Sextolen der Geigen und Bratschen, die nachdrängende Figur der Bässe, welche beim zweiten Motiv zur Imitation wird, die leise mahnenden Zwischenreden der Blasinstrumente die treibende Unruhe vergegenwärtigen, aus welcher jener Entschluß sich emporringt. Allein die Größe und Gefahr der Aufgabe weckt in ihrer Seele auch die weicheren Gefühle der Jungfrau; mit der rührenden Klage um den hingemordeten Greis lassen auch Furcht und Zagen in den zitternden Geigenfiguren und den dumpfen Tönen des Fagotts und der Bratsche sich vernehmen. Aber ihr Stolz rafft sie wieder auf, die wiederholte Aufforderung zur Rache schwingt sich zum Schluß mit gesteigerter Anstrengung geflügelt empor; wie nach übermäßiger Anspannung sinkt diese Kraft im Nachspiel der Orchesters wieder in sich zusammen[207].

Versteht der Darsteller Don Ottavio's es die innere Theilnahme an den Tag zu legen, welche dieses rückhaltslose Vertrauen hervorruft und rechtfertigt, so tritt durch diese Scene das innige Verhältnis, in welchem beide zu einander stehen, ins hellste Licht. Der hohe Sinn Donna Anna's hebt auch den Mann ihrer Wahl und die jungfräuliche Scheu giebt ihrem Vertrauen den bräutlichen Charakter. Ottavio, der nicht wie Dona Anna die unmittelbare Gewißheit von Don Giovanni's Schuld hat, kann sich schwer überzeugen, daß ein ihm befreundeter Edelmann

[207] Marx findet die Singstimme, den ganzen geistigen Gang der Arie, großartig, mächtig, die Instrumentation aber kleinlich (Kompositionslehre IV S. 529 f.); er vermuthet sogar, daß sie vielleicht von Süßmayr ausgeführt sei a. a. O. S. 448). Diese Vermuthung wird durch die eigenhändige Partitur widerlegt; eher könnte man Rücksicht auf die Stimme der Saporiti voraussetzen, und Mozart ist durchgängig bedacht, die Partie der Donna Anna nicht durch die Instrumente zu decken. Indessen beschränkt sich eine solche Rücksicht darauf, daß die Individualität der Sängerin dem Komponisten ein Moment für das geistige Bild, welches er sich von der dramatischen Gestalt bildet, darbietet. Hier dient die Instrumentation der Absicht, dem Charakter des Heroischen gegenüber das wesentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit zur Geltung zu bringen. [Von Teresa Saporiti hieß es 1782, sie sei „als Schauspielerin noch ganz und als Sängerin noch halb Anfängerin". Teuber II S. 129.]

einer solchen Schandthat fähig sei; er erkennt aber, daß er ihn scharf beobachten muß. Hier ist nun die in Wien komponirte Arie eingelegt, welche Ottavio's hingebende Liebe für Donna Anna ausdrücken soll (11). In ihr spricht sich ausschließlich der zärtliche Liebhaber aus, jeder Aufschwung zum Heroischen, den man der Situation nach erwartet, fehlt, und die Hochherzigkeit in der Arie der Donna Anna läßt den Kontrast um so schärfer hervortreten. Wie weit die Individualität des Sängers oder Rücksicht auf die Vorliebe des Publikums für schmachtende Liebhaber eingewirkt haben, kann dahingestellt bleiben. Dies zugegeben, ist die Arie einfach und wahr im Ausdruck der Empfindung, weich und zart ohne Süßlichkeit und vom reinsten Wohllaut. Außer der schönen klaren Hauptmelodie sind einzelne Stellen wie der Übergang nach Hmoll und der Rückgang nach Ddur bei den Worten: e non ho bene, s'ella non l'ha, auch der Schluß von überraschender Wirkung. Aber sie genügt der Situation nicht und schadet der Charakteristik Ottavio's, weil ein kräftiges Gegengewicht fehlt[208].

Der Gegensatz einer auf sittlicher Treue beruhenden Neigung, wie sie Donna Anna und Don Ottavio gegenüber der heillosen Leidenschaft der anderen Personen darstellen, ist ein unabweisliches Postulat. Im Bewußtsein derselben treten sie Don Giovanni entgegen, wie sich dies im Maskenterzett so rein und edel ausspricht. Übrigens tritt naturgemäß bei Donna Anna im Verlauf der Handlung mädchenhafte Scheu und die Furcht vor der gegenwärtigen Gefahr immer mehr hervor. Als sie um Don Giovanni zu beobachten maskirt auftreten, wird Donna Anna von Bangen ergriffen, sie fürchtet die Gefahr, die ihnen allen, die dem Geliebten droht: temo pel caro sposo singt sie mit dem ihr eigenen schmelzenden Tone rührender Klage — nur mit Mühe nimmt sie sich zusammen. Im Saale, wo sich eben noch alles in geräuschvoller Lustigkeit tummelte, verbreitet ihre würdevolle Erscheinung einen feierlichen Glanz über die Versammlung:

[208] [In der neuen Ausgabe hätte daher auch diese Arie im Anhange ihren richtigeren Platz gefunden. Vincents Vorschlag, dieselbe vor dem Quartett im 1. Akt singen zu lassen (wobei das Recitativ nach der Rache-Arie Anna's wegfällt) ist von Wolzogen gebilligt (a. a. O. S. 89), von Grandaur und Kalbeck ebenfalls angenommen; offenbar wird hierbei der überlieferte Text willkürlich geändert. Wer der Tradition und damit zugleich dem Charakter D. Ottavio's gerecht werden will, wird sich für Weglassung der Arie entscheiden.]

Leporello und Don Giovanni begrüßen sie rücksichtsvoll, sie antworten mit einem gewissen Ceremoniell und vereinigen sich mit ihnen in dem Rufe: viva la libertà! der in ihrem Munde einen ganz anderen Ausdruck von Festlichkeit bekommt, als die ausgelassene Lust vorher — man fühlt, daß vornehme Gäste sich unter die frohe Menge begeben. Auch dies gehört der realistischen Charakteristik an, welche die Sitte der Zeit in einzelnen Zügen in die Darstellung hinübertrug. Schon deshalb würde die Theilnahme des Chors, welche nicht vorgeschrieben ist, hier unangemessen sein; es ist in der Ordnung, daß sich die Landleute vor der vornehmen Welt in bescheidener Entfernung halten. Als der Tanz von neuem beginnt, da ist es wieder Donna Anna, die ihr verletztes Gefühl kaum so weit bemeistert, daß sie sich nicht verräth. Der Angstschrei Zerlina's bringt alle in gleiche Aufregung und von da an stehen sie in geschlossener Reihe gegen Don Giovanni. Natürlich ist es Don Ottavio, der ihm mit Würde sein Verbrechen vorhält, indem er mit gespannter Pistole einem Angriff begegnet, zuerst die Maske abnimmt und sich als den entschlossenen Vertheidiger der Frauen ihm gegenüberstellt. Auf eine Rauferei mit Don Giovanni ist es dabei nicht abgesehen. Zerlina ist aus seiner Gewalt befreit, er selbst als frevelnder Wüstling entlarvt; er findet sich umgeben von ehemals Befreundeten, die entschlossen sind ihn der Strafe zu überliefern, aber weder einen Mord an ihm zu begehen noch eine Schlägerei anzufangen. Masetto, der solche Gelüste später zu befriedigen sucht, wird hier durch die Gegenwart der Vornehmen, welche seine Sache führen, zurückgehalten. Es geht lebhaft und leidenschaftlich aber würdig und anständig her, und als Don Giovanni sich von seiner ersten Betäubung erholt hat, fällt es ihm nicht schwer, sich solchen Gegnern durch einen bewaffneten Rückzug zu entziehen. Es würde namentlich Don Ottavio, der auch jetzt noch keinen Beweis hat, daß Don Giovanni der Mörder des Komthurs ist, wenig anstehen, denselben mit gewaffneter Hand anzugreifen[209]. Ein Chor ist auch in den letzten Sätzen des ersten Finales nicht vorgeschrieben und der Anlage der Situation nach nicht denk-

[209] [Wie dies Kalbeck in seiner Bearbeitung ihn thun läßt, vgl. dessen Vorwort S. XIV. Sein Versuch, die Bühnengestalt Ottavio's zu heben, mag für den Zweck der Aufführung Beachtung verdienen; ob er psychologisch richtiger motivirt ist wie da Ponte's Fassung, bleibt zweifelhaft; hier haben wir es aber wie überall nur mit der ursprünglichen Absicht zu thun.]

bar[210]. Was durch denselben an materieller Klangstärke gewonnen wird, geht an der richtigen dramatischen Wirkung verloren; denn durch diese tobende und schreiende Masse entsteht der widerwärtige und lächerliche Eindruck einer langen und erfolglosen Rauferei mit dem einzelnen Don Giovanni. Die buona gente hütet sich wohl, an dem Streit der Herren sich zu betheiligen; wie die Sache ernsthaft wird, verlassen Tänzer und Musikanten eiligst den Saal und lassen die wirklich Betheiligten ihren Handel unter sich ausmachen[211].

Bis hieher hat sich Don Ottavio als ein Mann gezeigt, der Donna Anna's Neigung und Vertrauen verdient, gefühlvoll und ergeben, umsichtig und entschlossen, auch bewahrt er überall die edle vornehme Haltung, welche ihn Don Giovanni gegenüber auszeichnet. Nun aber erwartet man, daß er auch als Mann thatkräftig handeln werde, und daß ihm im zweiten Aufzug hierzu keine Gelegenheit geboten wird, ist ein wesentlicher Mangel. Die ungleich lockerer und loser geführte Handlung des zweiten Akts hat besonders Donna Anna und Don Ottavio aufgeopfert; während Elvira sowie Zerlina und Masetto in den neu angesponnenen Faden nicht ungeschickt verwebt sind, treten jene ganz aus der Handlung heraus. Im Sextett wiederholt sich das frühere Motiv des tröstenden Zuspruchs ohne bestimmte Veranlassung, und nur die verklärte Hoheit der Musik kann diesen Mangel verdecken. Ebensowenig sind sie an der Entlarvung Leporello's nothwendig betheiligt; ihre Gegenwart ist vorzugsweise musikalisch motivirt, denn der hohe und edle Ton, welcher im Kontrast gegen Leporello's komische Angst den Charakter des Ensembles bezeichnet, wird wesentlich durch ihre Theilnahme bedingt.

Nachdem diese neue Schändlichkeit Don Giovanni's den letzten Zweifel in Ottavio beseitigt hat, zaudert er nun nicht länger, von ihm blutige Rechenschaft zu fordern. Don Giovanni hat sich durch sein Benehmen unwürdig gemacht, einem Edelmann im Zweikampf Genugthuung zu geben, Ottavio beschließt daher, ihn den Gerichten zur Bestrafung zu übergeben; die Gefahr, einen

[210] Selbst zu Anfang des Finales ist kein Chor der Landleute. Don Giovanni tritt mit mehreren Bedienten auf, und diese wiederholen seine Aufforderungen an die Gäste sù coraggio, o buona gente! [Gegen den Chor im Finale erklärt sich mit Recht auch Wolzogen a. a. O. S. 95 f. Für Beibehaltung desselben Bulthaupt I S. 229 f.]

[211] Vgl. Gugler, Morgenbl. 1865 Nr. 32 f. S. 749 f.

kühnen und kampffertigen Gegner zu überwältigen, will er übernehmen. Im Begriff fortzugehen, wenden sich seine Gedanken natürlich Donna Anna zu, welche nach dem Sextett die Scene verlassen hat; er bittet die Freunde, sie während seiner Abwesenheit zu trösten, in kurzer Zeit werde er selbst die glücklich vollzogene Rache ihr berichten. Diese Empfindung ist wahr und richtig und die Arie (22) für die musikalische Charakteristik durchaus geeignet. Seine Aufforderung, die Geliebte zu trösten, hat in einer der schönsten Cantilenen, welche für eine Tenorstimme geschrieben sind, Ausdruck gefunden: herzlich und in edler Haltung spricht sich eine fein empfindende Natur darin aus. Allein der zweite Theil hält sich nicht ganz auf gleicher Höhe. Mit Recht hat Mozart zwar die Kampfeslust nicht in einem selbständigen Satze groß und heroisch ausgedrückt, was eine falsche Betonung gegeben hätte, sondern sich auf einen Mittelsatz beschränkt, in dem vorzugsweise die rauschende Bewegung des Orchesters, gehoben durch abstechend kräftigen Klang, dieses Moment charakterisirt. Auch ist die rein musikalische Wirkung dieses Theils vortrefflich, aber die Singstimme nimmt nicht den der wunderbaren Süßigkeit und Fülle, welche sie so eben entfaltet hat, entsprechenden Aufschwung zur glänzendsten Kraftentwickelung, und dadurch fällt auf die Charakterentwickelung ein Schatten, der das Ganze nicht in voller Energie erscheinen läßt. Vielleicht hat die Eigenthümlichkeit des Sängers Baglione auf diese Behandlung einigen Einfluß gehabt; man rühmte vorzugsweise die Kunst und den Geschmack seines Vortrags[212].

Der Verlauf der Handlung rechtfertigt Don Ottavio, daß er die Rache an Don Giovanni nicht vollzieht, und wenn er, nachdem eine höhere Hand den Verbrecher zur Strafe gezogen hat, Donna Anna auffordert, ihm ihre Hand zu reichen, so ist das nicht die Äußerung eines zärtlichen Liebhabers, sondern des treuen Mannes, der zu ihrem Schutz berufen ist. Daß Donna Anna mit Beziehung auf das Trauerjahr die Gewährung hinausschiebt, ist wieder ein realistischer Zug, in welchem die Sitte und

[212] Da Ponte, Mem. III, 1 p. 80. A. M. Z. XXIV S. 301. Rubini, der diese Arie mit wunderbarem Schmelz und Feuer sang, pflegte statt das f auszuhalten, den der Violine gegebenen Triller auf a auszuführen; die Ausführung möchte wenigen so wie ihm gelingen, die Wirkung war von der Art, daß man kaum zweifeln konnte, es sei das Mozarts eigentliche Intention gewesen. Vgl. A. Schebest, Aus d. Leben e. Künstlerin S. 203.

Denkweise jener Zeit unmittelbar zur dramatischen Motivirung verwendet erscheint, und kann uns nicht eben für poetisch gelten. Aber die Intention, das Liebesverhältnis Donna Anna's zu Don Ottavio als ein wahres und inniges darzustellen, ist überall deutlich ausgesprochen, und es beruht auf einer falschen Auffassung tragischer Idealität, wenn man hierin entweder den Vorwand suchte, hinter welchem die Abneigung gegen Don Ottavio sich versteckt, oder einen Hinweis darauf, daß Donna Anna fortan jeder irdischen Liebe entsagen müsse, und nur im Kloster oder im Tode Ruhe finden könne[213].

Unrecht aber ist Don Ottavio dadurch geschehen, daß er, ohne daß man erfährt, ob er auch nur einen Versuch gemacht hat, seinen Vorsatz auszuführen, wieder auftreten und Donna Anna bitten muß, ihre Vereinigung nicht länger aufzuschieben. Das ist nicht allein unmotivirt, sondern wirft auf ihn den Schein eines sehnsüchtigen Liebhabers ohne Thatkraft[214]. Wahrscheinlich ist diese Scene erst später eingeschoben, um auf den Kirchhof nicht unmittelbar das Abendessen folgen zu lassen, hauptsächlich wohl, um der Sängerin noch eine Arie zu geben: dem ist die Charakteristik Don Ottavio's und der natürliche Gang der Handlung geopfert. Dagegen ist diese Arie (25) nicht allein eine dankbare Aufgabe für die Sängerin, sondern ein wesentliches Element in der musikalisch-dramatischen Charakteristik der Donna Anna. Bis dahin sind es Trauer und Rache, welche sie beseelen; ihre Neigung für Don Ottavio ist hauptsächlich dadurch, daß sie ihm mit vollem Vertrauen ihre heiligsten Interessen übergiebt, angedeutet. Hier aber spricht sie unverhohlen ihre Liebe aus, und wenn sie auch seinem Andringen jetzt noch glaubt ausweichen zu müssen, so giebt diese jungfräuliche Zurückhaltung wie der Ausdruck ihrer Trauer der Äußerung ihrer Neigung

[213] Bitter, Mozarts Don Juan S. 82 f. [Gegen ihn auch Epstein S. 73.]

[214] Wenn man wie gewöhnlich an seine Stelle einen Brief setzt, den er Donna Anna geschrieben hat, so macht man die Situation ganz unklar, ohne Don Ottavio aufzuhelfen. Gugler, Morgenbl. 1865 Nr. 33 f. S. 780 f. [Wolzogen S. 115. Epstein S. 74 hebt gegen Jahn hervor, daß Ottavio der Donna Anna, nachdem er beim Gericht die Anzeige gemacht, von dem gethanen Schritt Mittheilung mache und dann erst an die Hochzeit erinnere. Seine Worte: di quel ribaldo vedrem puniti in breve i gravi eccessi! vendicati sarem scheinen allerdings diese Deutung zu fordern. Kalbeck (S. 73. vgl. XVI. 60) läßt ihn seiner Braut erzählen, daß er Don Giovanni vor die Klinge gefordert habe, und giebt eine, an und für sich edlere Motivirung der Weigerung D. Anna's, sofort die Ehe zu schließen.]

jenen ganz eigenen rührenden Charakter, welcher die Individualität Donna Anna's bezeichnet.

Die Arie wird durch ein obligates Recitativ eingeleitet und zerfällt in zwei selbständige Sätze von verschiedenem Tempo. Der Form und Behandlung nach, namentlich durch die fast solomäßige Anwendung der Blasinstrumente und die Bravourpassagen der Singstimme, steht sie der herkömmlichen italiänischen Arie näher als irgend eine andere der ursprünglich für Don Giovanni geschriebenen Arien, aber sie dient dessen ungeachtet der musikalischen Charakteristik[215]. Der durch die feine und nicht bloß edle, sondern auch vornehme Natur der Donna Anna bedingten Haltung entspricht die geschlossene musikalische Form an sich sehr wohl. Herzlich innige Empfindung ist mit jungfräulicher Zartheit ausgesprochen und zugleich von jenem leisen Hauch des Schmerzes durchzogen, welcher der ganzen Erscheinung der Donna Anna die hohe Weihe giebt. Die ruhige über dieser tief bewegten Seelenstimmung ausgegossene Klarheit nähert die musikalische Gestalt der Donna Anna jenen idealen Gebilden der alten Kunst, welche fest und sicher in der Welt begründet, der auch wir angehören, uns in eine höhere erheben.

Wir haben eine Reihe von Charakteren vor uns vorübergehen lassen, von denen jeder in scharfen Umrissen fest umgrenzt und bis in die feinsten Detailzüge, so daß die zartesten Nuancen in leisen Übergängen zu einem lebendigen Ganzen verschmolzen erscheinen, mit treffender Wahrheit ausgeführt dasteht. Bei einem vergleichenden Blick auf Figaro ließe sich eine große Ähnlichkeit mancher Gestalten vermuthen; ein näheres Eingehen ergiebt die vollständige Verschiedenheit. Keine Figur gleicht auch nur entfernt der anderen, jede hat ihr Wesen, ihre Natur, ihr Leben für sich, jede bewährt ihre ausgebildete Individualität in der allgemeinen Anlage wie in den einzelnen Zügen[216]. Nicht minder

[215] Wer diese Arie von einer wahrhaften Künstlerin gehört hat, wird sich überzeugt haben, daß auch der zweite oft verkannte Satz derselben ein nothwendiges Element der Charakteristik ist und daß auch die, freilich leicht zu mißhandelnden, Koloraturen den innigsten Gefühlsausdruck nicht bloß zulassen, sondern verlangen. [Vgl. Epstein S. 71.]

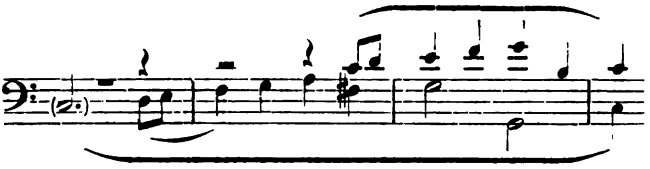
[216] „Mozart zeichnet musikalisch seine Personen mit einer so frappanten Genauigkeit, daß es unmöglich ist, die Eigenschaft irgend einer derselben falsch aufzufassen. Er giebt ihnen feste Konturen, er malt sie und macht sie greifbar. Mag es sich handeln um Standesherren wie Don Juan, Edelleute wie Don Ottavio, Donna Anna und Elvira, Dorfbewohner wie Zerlina und Masetto,

bewundernswerth als dieser Reichthum einzelner Gestalten ist auch hier die Kunst, im Konflikt der dramatischen Handlung, die verschiedenen Elemente bei voller Energie und lebendigster Wahrheit zu einem Gesammtton gegen einander abzustimmen, welcher alles in einer harmonischen Totalität zusammenklingen läßt.

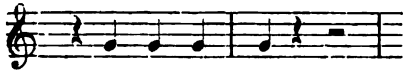
Was die dramatische Kraft und Lebendigkeit der Situationen hauptsächlich in den Ensemblesätzen anlangt, so ist offenbar Figaro durch die meisterhafte Führung der Handlung vor Don Giovanni im Vortheil. Die Introduktion des ersten Aufzugs ist dramatisch und musikalisch gleich vortrefflich angelegt, im Quartett (9) und Terzett (16) ist Situation und Stimmung einfach, doch wohl gewählt und festgehalten; auch ist der Einfall, Don Giovanni und Leporello bei der ersten Arie der Elvira (3) zu betheiligen, von guter Wirkung. Dagegen ist das Sextett (20) nur sehr locker zusammengefügt und kann weder mit dem Sextett noch mit dem Terzett im Figaro hinsichtlich der dramatischen Bewegung den Vergleich aushalten; um Leporello gruppiren sich zwar die übrigen Personen ganz passend, aber ihr Zusammentreffen ist nicht aus der Situation heraus motivirt und die Steigerung der Handlung ist eine rein äußerliche. Noch mehr tritt dieser Abstand in den großen Ensembles der Finales hervor. Stehen gleich die Finales im Don Giovanni den gewöhnlichen weit voran, die selbst in besseren Opern aus locker zusammengereihten, zufällig gesungenen und nicht gesprochenen Scenen gebildet werden, so darf man doch eine fein kombinirte, konsequent sich entwickelnde Handlung wie im Figaro nicht erwarten. Ohne kunstreiche Verschlingung hängen die Situationen miteinander zusammen, sind aber mit geschickter Berechnung, namentlich auf die musikalische Wirkung, angeordnet und entrollen in ihrem Verlauf ein lebendiges und glänzendes Bild.

Das erste Finale beginnt äußerst lebhaft mit dem Zank zwischen Masetto, dessen Eifersucht neu erwacht, und Zerlina, die voll Angst einen Ausbruch zu vermeiden sucht. Höchst charakteristisch ist neben den rasch gesprochenen Noten und einigen scharfen Accenten des Zorns das durch das Orchester wie die Singstimme schleichende, immer wieder sich aufdrängende Motiv

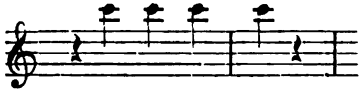
Würdenträger wie den Komthur, Diener wie Leporello — immer ist die musikalische Form das getreue, klare und ergreifende Spiegelbild der Person." Gounod S. 44.]



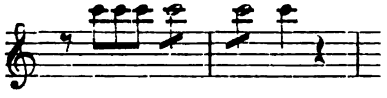
des Argwohns. In anderer Weiſe bezeichnend iſt es, wie die pochenden Töne



von den Trompeten in Maſetto's Rede hineingeworfen, nachher Zerlina gegenüber von den Flöten



aufgenommen werden und ſich zu den ungeduldigen Achteln der Violine



ſteigern, während das Hauptmotiv ruhig fortgeht. Sie werden unterbrochen durch die geräuſchvolle Luſtigkeit Don Giovanni's und ſeiner Begleiter, die zum Feſt ins Caſino ziehen; das allmähliche Verklingen des Geſanges der ſich entfernenden Gäſte bereitet die ungemein zart und lieblich gehaltene Scene zwiſchen Zerlina und Don Giovanni vor, welche im Gegenſatz zu dem Eingangsduett mit Maſetto erſt recht deutlich empfinden läßt, wie gefährlich der Verführer iſt. Nach der köſtlich ausgedrückten Überraſchung bei Maſetto's Erſcheinen nimmt die Muſik natürlich einen anderen Charakter an, Don Giovanni kehrt den kordialen Freund heraus und ſchlägt den Ton einer munteren Heiterkeit an. Hervorgerufen wird dieſer dadurch, daß man aus dem Kaſino heraus wenige Takte der eben begonnenen Tanzmuſik hört; zugleich eine muſikaliſche Vorbereitung auf das, was kommen wird, denn dieſe 8 Takte ſind aus dem zweiten der nachher kombinirten Tänze genommen, und zwar hat Mozart auch hier, um den Hörer mitten in den Tanz zu verſetzen, die beiden Anfangstakte verſchluckt (ſ. I S. 669). Die drei vereinigen ſich nun in ihrer Aufforderung zur Luſtigkeit, welche in einer lebhaften Figur der Geigen ſich geräuſchvoll vernehmen läßt.

Dieſelbe Bewegung in den Geigen bleibt, als darauf Elvira, Don Ottavio und Donna Anna auftreten, um unerkannt an dem Feſte Theil zu nehmen. Auch einzelne Wendungen der Begleitungsfigur werden beibehalten aber weſentlich umgeſtaltet. Die hier zum erſtenmal hervortretende Molltonart, die ganz verſchiedene Behandlung des Orcheſters laſſen fühlen, daß aus dem Gewühl dieſer rauſchenden Luſtigkeit Elemente ſich entwickeln, welche einen düſteren unheimlichen Schatten über das Feſt werfen. Das Hervortreten des Ballfeſtes, welches den Mittelpunkt für die Gliederung dieſes Finales bildet, giebt von neuem das Motiv her, um die Handlung fortzuführen. Leporello öffnet zufällig ein Fenſter des Saals, gewahrt die Masken und ladet ſie auf Befehl ſeines Herrn ein, was ſie denn auch annehmen. Durch das offne Fenſter wird jetzt deutlicher als vorher die Tanzmuſik vernehmbar, eine neue Vorbereitung auf das Folgende; diesmal wird Menuett geſpielt, den man nun ganz hört, denn ſo lange das Fenſter offen bleibt, tritt die Tanzmuſik ganz in den Vordergrund, das Orcheſter ſchweigt und die Unterhaltung paßt ſich der Muſik auf dem Theater an und wird zum Theil parlando dazu geführt. Durch dieſe ganz ungewöhnlich behandelte Scene wird zwar zunächſt die Erwartung auf den Ball neu angeregt, allein ſie iſt ebenſowohl auf das darauf folgende Adagio berechnet, deſſen überraſchenden Eintritt und tiefe Wirkung ſie meiſterhaft vorbereitet. Die gehobene ernſte Stimmung, welche Gewähr leiſtet, daß höhere, ſittliche Mächte hier walten, macht dem bisherigen unruhig leidenſchaftlichen Treiben gegenüber herrlichen Eindruck. Zum erſtenmal in dieſem Finale entwickeln hier die Singſtimmen ihre ganze Schönheit und Fülle in ausdrucksvollem Geſang, und ihre ſiegreiche Macht wird durch die Begleitung der Blasinſtrumente wunderbar gehoben. Treten die Stimmen gegen die eigenthümlichen tiefen Klarinettentöne wie auf einem dunklen Grunde hervor, ſo breiten die vollen Akkorde einen leuchtenden Glanz über dieſelben aus; das Ganze ſcheint wie in einer Verklärung aus höheren Regionen herabgekommen.

Die Scene wechſelt, was in den Finales nicht ſelten iſt; wir werden in den Ballſaal geführt. Der Tanz iſt ſo eben beendigt, alle vertheilen ſich, um ſich zu erholen und zu erfriſchen; Don Giovanni und Leporello, welche die Wirthe machen, Zerlina, welche ſich Don Giovanni's Aufmerkſamkeiten nicht ganz entziehen

kann, endlich Maſetto, der ſie eiferſüchtig beobachtet, kommen in den Vordergrund. In dem lebhaften Satze (6/8), der dieſe Situation ausführt, hat das Orcheſter die Hauptrolle; in ſelbſtändiger fortlaufender Entwickelung ſtellt es das ganze Treiben in lebendigen Zügen dar. Melodie und Rhythmus wie die volle und geſättigte Färbung der Inſtrumentation prägen den Charakter des Üppigen, ſinnlich Erregten aus, man glaubt die heiße Luft des Tanzſaales zu ſpüren. Die Singſtimmen ergehen ſich dabei ganz frei; bald ſchließen ſie ſich den Motiven des Orcheſters an, bald ſuchen ſie ihren eigenen Weg, äußern ſich bald im leichten parlando, bald in gehobener Melodie, gruppiren ſich untereinander je nach Bedürfnis der Situation — kurz, es iſt eine ungezwungene, natürliche Bewegung aller Elemente, welche dieſes lebende Bild zur Darſtellung bringen. Mit dem Eintreten der Masken nimmt alles wie ſchon bemerkt eine andere Haltung an; die vornehmen Gäſte werden mit vornehmer Courtoiſie begrüßt, und entgegnen in den feinen Formen adeligen Anſtands. Don Giovanni's Aufforderung, den Tanz zu erneuern, eröffnet endlich die Darſtellung der Ballſcene, auf welche ſchon ſo oft hingewieſen iſt, in voller Anſchaulichkeit. Da das reale Motiv derſelben ein muſikaliſches iſt, ſo wird die dramatiſche Darſtellung mit dem größten Geſchick als eine ungewöhnliche Aufgabe muſikaliſcher Geſtaltung benutzt.

Um alle Gäſte zu vergnügen, ſind verſchiedene Tänze für dieſe gemiſchte Geſellſchaft arrangirt; zugleich findet Don Giovanni dadurch Gelegenheit, die Perſonen zu vertheilen und ſich denen zu entziehen, von denen er nicht beläſtigt ſein will. Seine vornehmen Gäſte treten zum Menuett an, er ſelbſt tanzt mit Zerlina den Kontretanz, Maſetto wird von Leporello in den Wirbel des Walzers hineingezogen; ſo iſt dieſe auch räumlich ſcharf hervortretende Dreitheilung die Vorausſetzung der ſich entwickelnden Handlung[217]. Die muſikaliſche Darſtellung der Situation in den drei verſchiedenen Tänzen wird dadurch zur Hauptſache, die Hand-

[217] [Gegen eine Dreitheilung der Tanzlokalitäten, wie man es wohl an großen Bühnen ſieht, und für Vereinigung aller Muſiker und Tänzer in einem großen Ballſaale ſpricht ſich nach Nieſe's Anregung Wolzogen aus a. a. O. S. 93 f. Mit Nachdruck verwirft derſelbe die willkürlichen, dem Sinne und Gange der Handlung widerſprechenden Ausdehnungen der Scene in der Pariſer Oper, A. M. Z. 1876 S. 289 (gegen die Lobreden von de la Génévais, ebend. S. 147 f.).]

lung schreitet rasch vorwärts, keine der Personen ist in der Lage, ihre Stimmung ausführlich auszudrücken, einzelne Ausrufe deuten alles an, die Continuität des Ganzen ruht in dem Tanze. Dadurch erwuchs nun für Mozart in der Kombination der drei gleichzeitigen Tänze von ganz verschiedenem Charakter im Rhythmus und Ausdruck eine kontrapunktische Aufgabe, welche mit solcher Leichtigkeit und Sicherheit gelöst ist, daß sie dem nicht technisch Gebildeten kaum als eine besondere Leistung erscheinen wird; er empfindet nur, daß am rechten Fleck das Angemessene treffend ausgesprochen ist. Das Rechenexempel, daß drei Takte $^2/_4$ zwei Takten $^3/_4$ entsprechen und ein Takt $^3/_8$ ein Viertel in Triolen darstelle, ist zwar leicht gemacht und das Schema ohne Schwierigkeit dargestellt. Die Aufgabe ist aber, durch den Charakter der Melodie und des Rhythmus das Schema zu verdecken und das nothwendige Zusammenfallen gewisser Taktglieder als ein zufälliges durch die Individualität jeder Tanzweise bedingtes Zusammentreffen erscheinen zu lassen. Kontretanz und Walzer, jeder für sich betrachtet, sind vollkommen selbständig und charakteristisch, ohne daß man die Mitwirkung der anderen voraussetzen müßte. Natürlich tritt ein Tanz nach dem andern ein. Zuerst beginnt der dem Zuhörer bereits bekannte Menuett, ganz so wie er schon gehört wurde. Bei der Wiederholung des zweiten Theils bereitet sich das zweite Orchester durch Stimmen vor, die leeren Saiten werden in Quinten angestrichen, pizzicato angegriffen, ein kleines Trillerchen versucht, einmal über alle Saiten gerissen, das Violoncell stimmt in ähnlicher Weise ein — das alles paßt natürlich in den Menuett, der ruhig fortgeht[218]. Endlich wird ein munterer Kontretanz $^2/_4$ angefangen, in Melodie und Rhythmus so verschieden vom Menuett als nur möglich, obgleich er, wie sich von selbst versteht, auf denselben Grundbaß gebaut ist. Beim zweiten Theil des Menuetts tritt das dritte Orchester stimmend wie vorher das zweite hinzu und fällt dann mit einem frischen lustigen Walzer $^3/_8$ ein[219]. Ehe der Menuett

[218] Denselben Scherz hat Weber im ersten Aufzug des Freischütz angewandt, wo die Bauernmusikanten in das Ritornell nach dem Spottchor einfallen, indem sie stimmend die Quinten der leeren Saiten nacheinander anschlagen.

[219] Das zweite und dritte Orchester besteht nur aus zwei Violinen und Baß; die Blasinstrumente des ersten unterstützen das jedesmal neu eintretende; wahrscheinlich mußte Mozart die allzu große Vervielfältigung der Mittel

von neuem beginnt, hört man den Angſtſchrei Zerlina's, der Tanz hört auf, die Muſik dazu bricht plötzlich ab, — das Orcheſter, welches bis dahin geſchwiegen hat, fällt mit ſeiner ganzen Kraft ein; ſo iſt auch dafür geſorgt, daß ein Muſikſtück von ſo beſonderer Art das Intereſſe nicht länger als angemeſſen iſt in Anſpruch nehme[220].

Zerlina's Hülferuf bringt eine veränderte Stimmung hervor, die nun auch eine ganz andere Ausdrucksweiſe bedingt. Bei der lebhafteſten Aufregung ſind doch alle außer Don Giovanni und Leporello von einer Empfindung beſeelt und treten beiden daher auch als eine geſchloſſene Maſſe gegenüber, weshalb ſie meiſtens im Einklang oder durch rein harmoniſche Behandlung zu einer Einheit zuſammengefaßt ſich vernehmen laſſen. Nur auf beſondere Veranlaſſung, wie beim Demaskiren, treten die einzelnen heraus, und die Imitation, durch welche die Stimmen wieder vereinigt werden, hebt den Eindruck der engen Zuſammenhörigkeit in ſeiner ganzen Schärfe hervor. Dieſe Art der Gruppirung verlangt eine breitere und größere Behandlung, einen kräftigeren Ton in Singſtimmen und Orcheſter. Mozart hat es trotzdem glücklich vermieden, einen eigentlich tragiſchen Ton anzuſchlagen, welcher der Situation nicht entſprechen würde. Wir ſind in Don Giovanni's Villa auf einem Ball, wo er ein junges Bauermädchen zu entführen ſucht, man jagt ſie ihm ab, man zwingt ihn ſich ruhig zu verhalten, man überhäuft ihn mit Schmähungen — das iſt keine hochpathetiſche Situation. Ihm ſtehen Don Ottavio, Donna Anna, Elvira gegenüber, deren Rang Maſetto und Zerlina von gewaltſamen Ausbrüchen zurückhält: wie hoch auch die Wellen des Zorns und Unwillens ſteigen, die Schranken des Anſtandes überfluthen ſie nicht. Dieſem Ernſt gegenüber kann auch die Betroffenheit und Verwirrung Don Giovanni's und Leporello's ihrer Natur gemäß ſich komiſch äußern, ſo daß der humoriſtiſche Charakter der Oper auch hier gewahrt bleibt[221].

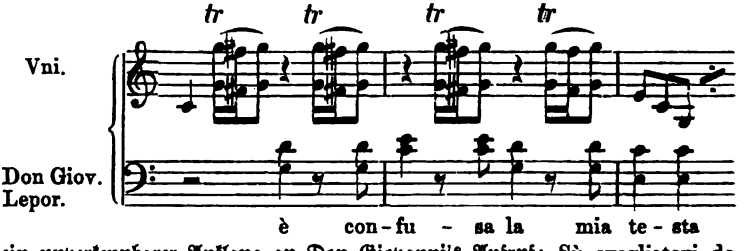
vermeiden. Deutlicher würde es wohl herauskommen, wenn die Blasinſtrumente wirklich dem neu eintretenden Orcheſter angehörten, auch die Anordnung auf dem Theater würde leichter ſein. [Abweichend Wolzogen S. 97.]

[220] Bemerkenswerth iſt, daß ſich im Don Giovanni keine Spur nationaler Charakteriſtik in der Muſik zeigt. Hier bei der Tanzmuſik, wo es nahe gelegen hätte, wie bei der Tafelmuſik im zweiten Finale, bei dem Ständchen hat Mozart die Elemente der muſikaliſchen Charakteriſtik aus der gegenwärtigen Umgebung genommen und dieſe unmittelbar auf die Bühne verſetzt.

[221] Der erſte Gedanke, welcher ihnen beim Losbrechen des Sturmes durch

Noch einfacher ist die Gliederung des zweiten Finales. Das Einflechten der Tafelmusik aus verschiedenen Opern nach einer kurzen glänzenden lustsprühenden Einleitung macht die ganze Scene der Abendtafel zwar zu einem Meisterstück musikalisch humoristischer Darstellung, das Ganze ist ein lebendiges, ebenso charakteristisches als ergötzliches Bild; indessen stehen diese Episoden mit der Handlung in keiner unmittelbaren Verbindung [222]. Diese beginnt erst mit dem Eintreten der Elvira, nimmt aber hier einen Ernst und Schwung an, wie er seit dem Anfang der Oper nicht wieder hervorgetreten ist. Der glühenden Leidenschaft Elvira's gegenüber, die durch ihre höhere Richtung an Energie gewinnt, so daß sie sogar Leporello mit fortreißt, spricht sich auch die Genußsucht Don Giovanni's mit erhöhtem Feuer aus und steigert sich zum Frevel an dem edelsten und heiligsten Gefühl; in diesem Widerstreit entwickelt sich ein wahres Pathos, welches das Grausenhafte motivirt und vorbereitet. Die Kraft und Fülle des musikalischen Ausdrucks in dieser Scene ist so wunderbar, wie die tiefe Wahrheit der Charakteristik. Vergleicht man die leidenschaftlichsten Äußerungen der Donna Anna mit diesen Ausbrüchen der Elvira, so wird es klar, wie beide grundverschiedene Individualitäten sind, während Elvira und Don Giovanni, wie schroff sie einander auch hier gegenüber stehen, sich doch als nahe verwandte sinnlich erregbare Naturen offenbaren. Wie zur Erholung von dieser aufregenden Scene folgt dann die Ankündigung des Komthurs durch den vor Angst fast seiner Sinne beraubten Leporello. In der That aber

den Sinn gehen muß: „wie anders hat dies Fest begonnen!" ist auf witzige Weise dadurch angedeutet, daß bei ihren Worten



ein unverkennbarer Anklang an Don Giovanni's Aufruf: Sù svegliatevi da bravi! hervortritt.

[222] Man erzählt, die ganze Tafelmusik sei erst in Prag während der Proben eingeschoben, und allerdings gleicht sie ganz einem witzigen, rasch ausgeführten Einfall.

wirkt die Komik dieses Auftritts spannender, als es selbst der erschütternde Schrei Elvira's vermochte; wie lächerlich auch Leporello's Furcht sich darstellt, stärker empfindet man noch das Grauen vor dem Ungeheuren, das herannaht. Und nun wird es zur Wirklichkeit, der Komthur tritt ein. Mit den ersten, furchtbaren Schlägen des Orchesters, dessen gesammte Kräfte zu noch nicht gehörten Klängen sich vereinigen, mit den ersten einfachen, festen Tönen seiner Stimme[223] fühlen wir uns wie gebannt in das Gebiet des Wunderbaren, das uns als ein Leibhaftes entgegentritt. Diesen Ton des Erhabenen, Übernatürlichen, dem wir uns rückhaltslos unterwerfen, hält Mozart während der verhältnismäßig langen Scene so unerschütterlich fest, daß der Zuhörer, den er mit gewaltiger Faust von seinem sicheren Boden emporgehoben hat, in athemloser Spannung aber ohne Schwindel über dem Abgrunde schwebt. Diese Ausdauer der höchsten Kraft beruht nicht etwa in einem starren Aushalten an einem Punkt, sondern vielmehr auf einer unausgesetzten Steigerung durch charakteristisch nuancirte Bewegung, und dieser in jedem Moment denselben Ausdruck einer über das irdische Maß hinausreichenden Größe zu geben, auf welcher der einheitliche Charakter der ganzen Erscheinung beruht — das ist die eigentlich künstlerische Aufgabe. Zu ihrer Lösung sind die äußeren Mittel, namentlich die Führung der Harmonie und das Kolorit der Instrumentation, mit ebenso großer Kühnheit als Geschicklichkeit angewendet, aber die hohe Auffassung, die mächtige Begeisterung, welche die ganze Konzeption durchdringen, sind die wahren Bedingungen ihrer außerordentlichen Wirkung[224]. Nimmt man hinzu, daß Don Giovanni und Leporello, obgleich unter dem Bann dieser außerordentlichen Erscheinung, sich jeder seiner Individualität gemäß frei bewegen, ohne daß die einheitliche Haltung auch nur einen Moment verletzt würde — und auf dieser Höhe würde jeder Mißgriff peinlich empfunden —, so tritt die Vermählung dramatischer Wahrheit und hoher Idea-

[223] Ein Kunstfreund, im Jahre 1822 Meyerbeer vorgreifend, hat vorgeschlagen, die Partie des Komthurs durch ein Sprachrohr hinter den Coulissen singen zu lassen, während ein Schauspieler auf der Bühne agiren sollte (A. M. Z. XXIV S. 230 f.).

[224] [Daß die Zweiunddreißigstel-Läufe der Bässe bei den Mahnungen des Komthurs an die Begleitung des Zweikampfs in der Introduktion erinnern, hebt Bulthaupt (S. 178) richtig hervor.]

lität in das klarste Licht. Nach dieser ungeheuren Anspannung wirkt das Losbrechen des Sturms, indem Don Giovanni den Qualen der Höllengeister überantwortet wird, wie eine längst erwartete Lösung. Diese Geister selbst hält Mozart weislich im Hintergrunde. Nur in wenigen, durch ihre Monotonie nur um so stärker erschütternden, mächtig klingenden Tönen rufen sie ihm, unsichtbar aus der Finsterniß, ihr Verdammungsurtheil entgegen. Die Qual der Verzweiflung, welche Don Giovanni erfaßt, der Schrecken, von dem Leporello ergriffen wird, sind um so lebhafter ausgedrückt, und das Orchester malt den Aufruhr, in welchem die ganze Natur sich empört. Diese Scene wird von der ergreifendsten Wirkung sein, wenn man sich entschließt, die Musik auf Phantasie und Gefühl des Zuhörers wirken zu lassen und darauf verzichtet, ihn durch Feuerwerk und Höllenlarven zu beschäftigen[224].

Nach allem was hervorgegangen ist, wirkt dieses Nachtstück zwar nicht beruhigend, aber es löst die Spannung, während es die Handlung in der That abschließt. Denn daß die übrigen Personen noch auftreten, Don Giovanni's Schicksal von Leporello erfahren und den Zuhörer über ihr Schicksal beruhigen, ist hauptsächlich eine Konzession gegen die Sitte der Oper, zum Schluß die Hauptpersonen auf der Bühne zu vereinigen, welche in diesem Falle auch in dem Verlangen begründet erscheinen konnte, das Ganze mit einem beruhigenden und positiv moralischen Eindruck abzuschließen. Der wahre Abschluß der Handlung ist es aber nicht, und über das Schicksal aller übrigen Personen ist man durch den früheren Verlauf derselben hinreichend aufgeklärt. Was die musikalische Darstellung anlangt, so ist die von den Ausrufen des Erstaunens der Übrigen unterbrochene Erzählung Leporello's sehr frisch und lebendig gehalten, der Ausdruck ihrer Überraschung außerordentlich schön und fein; der Satz würde vortrefflich wirken, wenn er an einem anderen Platz stände, hier, nach so erschütternden Eindrücken, reicht er nicht aus. Das Larghetto, in welchem an ein Duett zwischen Don Ottavio und Donna Anna sich die kurzen Äußerungen der anderen anschließen, ist lieblich, aber wie es die Situation mit sich bringt,

[224] In München setzte man früher an den Schluß des Finales den Furienchor aus Voglers Castor und Pollux, der noch dazu aus As dur geht! (A. M. Z. XXIII S. 385).

ohne bedeutenden Gehalt. Sehr schön aber ist der Schlußsatz, und Mozart hat dem Ausdruck der moralischen Sentenz neben einigen leichten Anspielungen auf die strengeren, der Kirchenmusik vorzugsweise eigenen Formen, eine so helle Klarheit und einen so zarten Schimmer zu geben gewußt, daß sich aus dem düstern Grauen, welches das bunte Leben des Dramas in tiefe Nacht begraben hatte, wieder ein lichtes Morgenroth tröstend erhebt[225].

Wie schwierig es sei, nach der mächtig ergreifenden Geisterscene noch dauernd zu fesseln, hat man bald gefühlt. Der Originalpartitur ist ein Kürzungsversuch beigelegt, der das Larghetto, so weit es die einzelnen Personenverhältnisse angeht, ganz beseitigt. Mag dieser Versuch schon in Prag oder in Wien gemacht sein[226], er erschien als ungenügend, und bei der Aufführung in Wien schloß die Oper schon wie später fast allgemein mit Don Giovanni's Höllenfahrt. Mit dem Versinken Don Giovanni's treten alle Personen ein und stoßen einen Schrei des Entsetzens aus, der auf dem D dur-Akkord auch in die Partitur eingetragen, aber dann wieder durchstrichen ist. Nur ausnahmsweise hat man sich neuerdings theoretisch oder praktisch für die Wiederherstellung der ursprünglichen Schlußscenen erklärt[227].

[225] [Wolzogen S. 123 will diesen Satz vom Chor singen lassen. Dagegen Bulthaupt S. 230.]

[226] Gugler vermuthet, die Kürznng rühre von Süßmayr her (Leipz. A. M. Z. 1866 S. 93 f. und Vorrede der Ausgabe S. XII), was mir nicht wahrscheinlich ist. [Vgl. O. Jahn, A. M. Z. 1867 S. 155. Baumgart bei Freisauff S. 67. Die in Folge der beabsichtigten Kürzung gestrichenen Takte reichen von S. 336, Syst. 2. Takt 1 bis S. 342, T. 4 der neuen Partiturausgabe; die zur Ausfüllung des Sprunges hinzukomponirten Takte, welche Jahn zuerst nach dem Original mitgetheilt hatte, finden sich jetzt im Anhang der neuen Ausgabe S. 368 und bei Gugler, Vorr. S. XVIII. Da auch in Prag Masetto und der Komthur von demselben Darsteller gesungen wurden, für die Umwandlung nach dem Verschwinden des Geistes aber nicht hinlänglich Zeit blieb, hält es Rietz (R. B. S. 97) für möglich, daß die Schlußscene schon in Prag weggelassen wurde; es müßte denn etwa ein Stellvertreter eingetreten sein.]

[227] Gugler, Morgenbl. 1865 Nr. 32 S. 745 f. [Wolzogen a. a. O. S. 119. Engel S. 123. Dresden brachte noch 1836 den vollen Schluß (Engel S. 114). Nach Guglers und Wolzogens Intentionen wurde der Schluß am 27. Jan. 1869 auf dem Hoftheater in Schwerin aufgeführt. „Die Villa Don Juans stürzt in Trümmer, und hinten zeigt sich in glänzender Mondbeleuchtung die Stadt Sevilla mit der Giralda und ihrem vergoldeten Engel, die genannten Personen (Donna Anna, Elvira, Ottavio, Zerlina, Masetto mit den Gerichtsdienern) aber kommen, wie aus der Stadt, mit Volkshaufen, die schließlich an dem Presto-Schlußsatze als Chor mit Antheil nahmen, auf die Trümmer zu, aus denen

Versuche zu einer Abänderung, welche man vorgeschlagen hat, haben große Bedenken. Bei der Aufführung in Paris sah man nach Don Giovanni's Verschwinden den Sarg Donna Anna's, umgeben von Leidtragenden, und dazu wurde das Dies irae aus Mozarts Requiem gesungen[228]. Von dieser Idee ausgehend schlug Kugler[229] vor, nach Don Giovanni's Versinken die Scene in die Grabkapelle des Komthurs zu verwandeln, dessen Leichenfeier begangen wird, indem der Chor aus Mozarts Requiem singt lux perpetua luceat ei (nicht eis, „weil es sich nur um eine Person handele"), domine, cum Sanctis tuis quia pius es, worauf, um einen passenden Abschluß zu gewinnen, das Osanna in excelsis folgen soll. Wie es möglich sei diese beiden Sätze so mit einander zu vereinigen, ist ebenso unbegreiflich, als daß man sich aus Pietät für den Meister erlauben dürfe, seine für die Kirche bestimmte Musik einer Oper anzuflicken, oder wie dies mit irgend welchen Vorstellungen von Einheit des Stils und des Kunstwerks vereinbar sei. Viol[230] nahm den Gedanken soweit auf, daß er statt des überlieferten Schlusses ebenfalls eine Trauerfeier in der Grabkapelle des Komthurs vorschlug, bei der aber der Schlußsatz der Oper gesungen werden solle, der dafür doch nicht geeignet erscheint. Überhaupt ist nichts bedenklicher, als einzelne Theile eines Kunstwerks in einem anderen Sinne anzuwenden, als sie der Meister gedacht hat; dagegen ist Streichen meistens noch das glimpflichere Verfahren.

Die Betrachtung des Finales zeigt, was die ganze Oper bestätigt, daß wenn Don Giovanni rücksichtlich der kunstreich geführten Handlung dem Figaro nachsteht, er dagegen vor demselben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, daß alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach musikalisch sind. Mußte Mozarts Genie dort für die Handlung das musikalische Gebiet selbst schaffen, so bringt Don Giovanni der musikalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente in reicher Fülle und Abwechslung entgegen. Dort erstaunt man, wie in einem eng beschriebenen Kreise verwandter Empfindungen, die selten zum Leidenschaftlichen, nie zu hohem Pathos gesteigert

der gerettete Leporello heraustrat, um ihnen das vorgefallene dämonische Wunder zu erzählen." A. M. Z. 1869 Nr. 5.]

[228] Castil-Blaze, Molière music. I p. 338.

[229] Argo, 1854 I S. 365 f. Vgl. Gantter, Ulibicheff Mozart III S. 361.

[230] Viol, Don Juan S. 25 f.

werden, ein lebendiges Spiel durch Geist und Anmuth unausgesetzt fesseln kann, und muß sich überzeugen, daß die Wirkung der Oper auf der Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung beruht. Dagegen giebt es kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche nicht im Don Giovanni in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen zum Ausdruck gelangte; durch einen bunten Wechsel von Bildern des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreichs geführt, und auf das Ganze wirft der durchgehende Zug des Komischen und Humoristischen ein eigenthümliches Licht. Für einen Künstler von dramatischer Begabung lag hier die Schwierigkeit im Maßhalten. Mit behaglicher Laune schöpft Mozart, wie da Ponte seinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingestellt hat, auch für die musikalische Charakteristik wo es nur thunlich ist Detailzüge und Farben unmittelbar aus der Wirklichkeit. Durch diese Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich Don Giovanni von Figaro, ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen. Denn jedes einzelne dem wirklichen Leben abgewonnene Motiv ist der künstlerischen Idee des Ganzen dienstbar geworden. Die Statuen des Parthenon oder die Gestalten Rafaels können lehren, wie die großen Meister der bildenden Kunst in allem und jedem der Natur folgen, wie sie ihnen immer das Motiv offenbart, welches als die unwillkürliche Äußerung der inneren Bewegung erscheint, die das Kunstwerk ausdrücken will; wie sie aber den mit genialem Blick aus den Tiefen der Natur gehobenen Schatz in die Tiefe der menschlichen Brust bergen, um aus sich heraus in freier Selbstthätigkeit das Kunstwerk zu schaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menschlichen Geiste wiedergeboren und vom menschlichen Geiste verstanden werden kann. Auf dieser Kraft alles was die Natur bietet durch die menschliche Seele hindurchzuführen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen und ohne das ohnmächtige Gelüste sie bezwingen zu wollen, beruht die Größe des schaffenden Künstlers, sie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Wesen des Künstlerischen identisch ist. Nicht anders ist es mit dem Meister, der in Tönen schafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens, der sinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, daß es in ihm wiederklingt und

ihn zu künstlerischer Gestaltung treibt: die Idee des Ganzen, in welchem alles zum Leben gelangt, Gestalt und Bedeutung gewinnt, geht aus dem Innersten seines Geistes hervor, sie ist die schöpferische Kraft, die unablässig fortzeugend thätig ist, bis das Kunstwerk vollendet dasteht. Die Idealität des Kunstwerkes, welches der menschliche Geist im Einklang mit der Natur, soweit er sie zu durchdringen vermag, und deshalb mit voller Freiheit schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerk — und zwar nur deshalb, weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — faßbar und anschaulich wird; in ihr hebt sich, was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genuß der Kunst beschieden ist. Aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Komposition, die eine Fülle von Motiven, geeignet, uns in den verschiedensten Richtungen zu beschäftigen und uns tief im Innersten zu ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblüht — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk.

39.

Bestellte Arbeiten.

Mozarts Stellung in Wien wurde im wesentlichen durch seinen Don Giovanni so wenig verbessert als durch Figaro. Wie mißlich seine äußere Lage war, geht aus den im Juni und Juli 1788 an Puchberg geschriebenen Briefen hervor[1]. Wirft man einen Blick auf das Verzeichnis seiner Kompositionen seit der Rückkehr aus Prag:

[1] [Außer den von Jahn (1. Aufl. III S. 489 f. 1 u. 2 und Nohl (N. 254. 255) veröffentlichten Briefen gehören nach Spitta's wohlbegründeter Vermuthung auch die Briefe bei Nottebohm S. 52, 2 u. S. 55, 2 in diese Monate. Hiernach wünschte Mozart von Puchberg oder durch dessen Vermittlung eine größere Summe auf längere Zeit zu erhalten, um seine Verhältnisse zu ordnen; doch konnte dieser Wunsch nicht erfüllt werden. Der Brief Notteb. 85, 1, den Spitta ebenfalls diesem Jahre zuweist, dürfte eher den trauervollen Briefen des Juli 1789 anzureihen sein, da die langwierige Krankheit Constanzens, welche in dieses Jahr fällt, darin erwähnt wird.]

1787. 11. Dec. Lied: die kleine Spinnerin (531 K., S. VII. 33).
1788. 3. Jan. Allegro und Andante für Klavier F dur (533 K., S. XXII. 14).
14. 23. 27. Jan. Tänze (534—536 K., S. XXIV. 27. XI. 20. 7).
24. Febr. Klavierconcert D dur (537 K., S. XVI. 26).
4. März Arie für Mad. Lange Ah se in ciel (538 K., S. VI. 38).
5. März Teutſches Kriegslied für Baumann (539 K., S. VI. 39).
19. März Adagio für Klavier H moll (540 K., S. XXII. 16).
24. 28. 30. März Einlagſtücke zu Don Giovanni (525. 527. 528 K.).
im Mai Ariette für Sgr. Albertarelli Un bacio di mano in die Oper Le gelosie fortunate (541 K., S. VI. 40).
22. Juni Terzett für Klavier, Violin und Violoncello E dur (542 K., S. XVII. 9).
26. Juni Symphonie Es dur (543 K., S. VIII. 39).
Ein kleiner Marſch für Violine, Flöte, Viola, Horn, Violoncell D dur, unbekannt (544 K.).
Eine kleine Klavierſonate für Anfänger C dur (545 K., S. XX. 15).
Ein kurzes Adagio a 2 Violin Viola e Basso zu einer Fuge C moll (546 K., S. XIV. 27).
10. Juli Kleine Klavierſonate für Anfänger, mit Violin F dur (547 K., S. XVIII. 43).
14. Juli Terzett für Klavier, Violin und Violoncello C dur (548 K., S. XVII. 10).
16. Juli Canzonette a 2 Soprani e Basso Più non si trovano (549 K., S. VI. 41).
25. Juli Symphonie G moll (550 K., S. VIII. 40).
10. Auguſt Symphonie C dur (551 K., S. VIII. 41).
11. Auguſt Ein Lied beim Auszug ins Feld, unbekannt (552 K.)[2].
2. Sept. 8 vierſtimmige und 2 dreiſtimmige Canoni (553—562 K., S. VII. 52—61).
27. Sept. Divertimento für Violin, Viola u. Violoncello Es dur (563 K., S. XV. 4).
27. Octbr. Terzett für Klavier, Violin und Violoncello G dur (564 K., S. XVII. 11).
30. Octob. 6. Dec. 24. Dec. Tänze (565 (unbekannt), 567. 568 K., S. XI. 8. 1).
1789. Jan. Teutſche Arie: Ohne Zwang aus eignem Triebe (569 K.).
Febr. Klavierſonate B dur (570 K., S. XX. 16).
21. Febr. Tänze (571 K., S. XI. 9).

[2] Wien. Ztg. 1789 Nr. 69 Anh. ſind angezeigt Frühlingslied und Kriegslied von Mozart.

so erkennt man leicht, daß ihm fast nur der Unterricht und sociale Verhältnisse eine bestimmte Veranlassung zum Komponiren boten. Daß die innere Kraft nicht erschlafft war, beweisen die Symphonien in Es dur, G moll und C dur, welche in drei Monaten des Sommers 1788 geschrieben wurden und für die beabsichtigten Subskriptionskonzerte bestimmt waren[3]. Er war zwar Kammercompositeur des Kaisers geworden, allein dieser gab ihm nichts zu komponiren, und zunächst waren die Maskenbälle der K. K. Redoutensäle das Feld seiner amtlichen Thätigkeit[4].

Diese Redoutensäle befinden sich in dem Flügel der Hofburg, welcher die rechte Seite des Josephsplatzes bildet, und enthielten ursprünglich ein Theater, auf welchem bei festlichen Anlässen Opern und Ballets vor dem Hofe aufgeführt wurden; nachdem das Burgtheater erbaut worden war, wurde das alte Hoftheater im Jahre 1752 zu dem jetzigen großen und kleinen Redoutensaal umgestaltet, wo außer besonderen Hoffesten nur öffentliche Konzerte und Bälle gegeben werden. Diese letzteren sind Maskenbälle, welche an allen Sonntagen des Karnevals, am feisten Donnerstag und an den drei letzten Faschingstagen Statt fanden. Joseph II begünstigte sie sehr als ein Mittel der Annäherung der verschiedenen Volksklassen, erschien selbst häufig mit dem Hofe auf denselben, was eine lebhafte Betheiligung aller Stände hervorrief, und ließ eine ausgedehnte Maskenfreiheit walten. Man tanzte hauptsächlich Menuett und deutsche Tänze (Walzer), später auch Kontretänze und Ländler; an den Walzern und Ländlern nahm aber nur die niedere Klasse Theil, weil das Gedränge zu groß war — ganz wie im Don Giovanni (S. 392. 447 f.). Die Unternehung der Redoute war gewöhnlich mit der des Operntheaters verbunden und wurde mitverpachtet, wenn jenes verpachtet war. Schon 1778 hatte der Hof das Operntheater und seit 1785 auch das Kärnthnerthortheater für eigene Rechnung übernommen, ein Verhältnis, welches bis zum August 1794 bestand. Die kaiserliche Hoftheaterdirektion bestellte daher die Tanzmusik, für welche man angesehene Komponisten trotz des geringen

[3] [S. Bd. I S. 824. Spitta A. M. Z. 1880 S. 417. Die Konzerte waren schon für den Juni bestimmt, wurden dann um mehrere Monate hinausgeschoben und sind vielleicht gar nicht zu stande gekommen.]

[4] In dem großen von da Ponte arrangirten Pasticcio l' ape musicale haben auch ein paar Arien von Mozart Platz gefunden (Wien. Ztg. 1789 Nr. 23 Anh.).

Honorars von wenigen Dukaten für eine Partie Tänze zu gewinnen suchte; wie denn außer Mozart auch Haydn, Eybler, Gyrowetz, Hummel und Beethoven Tänze für die Redoute komponirt haben[5].

Seit seiner Anstellung schrieb also Mozart in den Jahren 1788, 1789 und 1791 eine Menge Tänze verschiedener Art für die Maskenbälle[6]:

1788. 14. Jan. Contredanse „das Donnerwetter" (534 K., S. XXIV. 27).
23. Jan. Contredanse „die Bataille" (535 K., S. XI. 20).
27. Jan. Sechs Teutsche (536 K., S. XI. 7).
30. Oct. Zwei Contredanses (565 K.) (unbekannt).
6. Dec. Sechs Teutsche (567 K., S. XI. 8).
24. Dec. Zwölf Menuetten (568 K., S. XI. 1).

1789. 21. Febr. Sechs Teutsche (571 K., S. XI. 9)[7].
Dec. Zwölf Menuetts (585 K., S. XI. 2).
Zwölf Teutsche. NB. einen Contredanse: „der Sieg vom Helden Coburg" (gegen die Türken, October 1789, 586. 587 K., S. XI. 10. 21).

1791. 23. Jan. Sechs Menuetts für die Redoute (599 K., S. XI. 3).
29. Jan. Sechs Teutsche (600 K., S. XI. 11).
5. Febr. Vier Menuett und vier Teutsche (601. 602 K., S. XI. 4. 12)[8].
Zwei Contretänze (603 K., S. XI. 22).
12. Febr. Zwei Menuett und zwei Teutsche (604. 605 K., S. XI. 5. 13)[9].

[5] Diese Angaben verdanke ich den freundlichen Mittheilungen Sonnleithners. [Vgl. auch Pohl, Haydn I S. 102 f. II S. 152 f. Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven S. 39.]

[6] [Dieselben sind nebst den früher komponirten in die neue Ausgabe nach Nottebohms Revision unter Serie XI mit einzelnen Nachträgen in S. XXIV aufgenommen. Eine Besprechung widmet ihnen Chrysander A. M. Z. 1881. S. 756 f.]

[7] [Von diesen Tänzen besitzt Herr Malherbe in Paris eine autographe Partitur der Blas- und Schlaginstrumente, welche er dem Herausgeber freundlich zur Einsicht übermittelte; dieselbe war dem Revisor der neuen Ausgabe noch nicht bekannt. Mozart hat hier die Stimmen der Saiteninstrumente nicht wiederholt, und an den Stellen, wo diese allein spielen, Pausen angegeben. Daraus folgert Malherbe nicht mit Unrecht, daß Mozart die Tänze anfangs nur für Saiteninstrumente geschrieben und aus irgend welcher Veranlassung die Blasinstrumente später zugefügt habe.]

[8] [Mit Nr. 3 von S. XI 12 ist identisch ein Deutscher, von Mozart unter Nr. 132 (6. März 1791) nochmals besonders aufgeführter.]

[9] [Die alten Abschriften und Ausgaben (R. B. XI. 11. Wiener Ztg. 1791 Nr. 44 Anh.) und darnach auch Köchel (605) und die neue Ausgabe fügen den 2 Teutschen, welche Mozarts Verzeichnis angiebt, noch einen dritten hinzu, den mit dem „Schlittenfahrttrio".]

28. Febr. Contredanse »Il trionfo delle donne« (607 K., S. XXIV. 17).
Sechs Ländlerische (606 K., S. XXIV. 16).
6. März Contredanse „die Leyerer" (610 K., S. XI. 24) (im Autograph überschrieben: les filles malicieuses)[10].

Im Jahre 1790 sind keine verzeichnet, die Krankheit und der am 20. Februar erfolgte Tod Kaiser Josephs haben ohne Zweifel diese Lustbarkeiten größtentheils aufgehoben. Sie sind meistens für volles Orchester komponirt, und soweit ich dieselben kenne, machen sie keinen anderen Anspruch, als wirkliche Tanzmusik von gefälliger Melodie und frischem Rhythmus zu sein — eine harmlose Nebenbeschäftigung, wenn sie auch in einzelnen Zügen immer den Meister verräth[11]. Als einzige Aufgabe für den k. k. Kammercompositeur konnte sie ihn wohl zu der unmuthigen Äußerung veranlassen, sein Gehalt sei zuviel für das, was er leiste, zu wenig für das, was er leisten könne (I S. 807).

Eine würdigere Aufgabe wurde ihm durch van Swieten gestellt. Dieser suchte Händels Oratorien, für die er von Berlin eine Vorliebe mitgebracht hatte, in Wien bekannt zu machen. Er gab nicht bloß in seiner Wohnung in der Renngasse (neben dem Hotel Zum römischen Kaiser, damals „Zu den drei Hacken" genannt) häufig Konzerte, in welchen nur ernste Musik vorkam, sondern veranstaltete große Aufführungen Händelscher Oratorien durch bedeutende Vokal- und Instrumentalkräfte. Er bewog mehrere kunstliebende Kavaliere, unter ihnen die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz und Dietrichstein, die Grafen Appony, Batthiany, Franz Esterhazy u. a., durch eine

[10] In André's Verzeichnis finden sich außer fünf Menuetts mit der Überschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784 (461 K., S. XI 16) und den (S. 343) erwähnten Prager Teutschen (509 K., S. XI 6) noch mehrere Tänze aufgeführt, die wohl der früheren Zeit angehören. [Der späteren Zeit gehören noch an 5 Kontretänze (K. 609, S. XI 23) für kleineres Orchester, deren letzter derselbe ist, wie K. 610; das Thema des ersten ist Non più andrai aus Figaro. Außerdem erwähnt Köchel in handschr. Zusatz (535 a) noch 3 Kontretänze, welche zusammen mit 534, 462 Nr. 3 und 535 von Artaria für Klavier herausgegeben waren.] Gedruckte und geschriebene Sammlungen von Tänzen in den verschiedensten Arrangements, die Mozarts Namen führen, zum Theil von sehr zweifelhafter Beglaubigung, sind vielfach verbreitet.

[11] Unter Mozarts Namen ist auch eine „Anleitung soviel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu komponiren, soviel man will, ohne musikalisch zu seyn, noch etwas von der Composition zu verstehen" in vier Sprachen bei Hummel (Amsterd. Berlin) und sonst gedruckt. Ob er daran Theil hat, ist mir nicht bekannt.

Subskription die Kosten dieser Aufführungen zu decken. Sie fanden meistens im großen Saal der Hofbibliothek statt, deren Vorstand van Swieten war, mitunter auch im Palais eines der Mäcene dieser Konzerte, und zwar in den Nachmittagsstunden bei Tageslicht. Eintrittsgeld wurde nicht bezahlt, die Zuhörer waren geladene Gäste. Je nach Umständen, wenn ein größeres Werk vorbereitet war, wurde eine Aufführung veranstaltet, gewöhnlich im Frühjahr, ehe die Herrschaften auf ihre Güter gingen. Die Mitwirkenden waren vorzüglich die Mitglieder der Hofkapelle und des Opernorchesters, der Vorbereitungen nahm sich ganz besonders van Swieten an, in dessen Wohnung die Proben abgehalten wurden. Er hat selbst Athalia und höchstwahrscheinlich auch Die Wahl des Herkules für eine Aufführung, wohl erst nach Mozarts Tode, bearbeitet. Die Direktion wurde anfangs Joseph Starzer übertragen, welcher Judas Maccabäus berarbeitet hat[12]; nach dessen am 22. April 1787 erfolgten Tode trat Mozart an seine Stelle, der junge Joseph Weigl accompagnirte am Klavier[13].

Zuerst wurde Acis und Galathea, welches Mozart seinem eigenen Verzeichnis zufolge im November 1788 bearbeitete, aufgeführt; Caroline Pichler erinnerte sich noch in spätem Alter des tiefen Eindrucks, welchen diese Aufführung auf sie gemacht hatte[14]. Hierauf folgte der Messias im März 1789[15]. Auf ihn war

[12] Die mehrfach ausgesprochene Meinung, daß Mozart den Judas Maccabäus bearbeitet habe (A. M. Z. XXII S. 30 f.) ist von Sonnleithner (Cäcilia XVIII S. 242 f.) berichtigt worden (vgl. A. M. Z. XXIII S. 108). Übrigens war Judas Maccabäus schon 1779 im Konzert für das Pensionsinstitut aufgeführt (Wien. Musf. Ztg. 1842 S. 70).

[13] Diese mir von Sonnleithner mitgetheilten Nachrichten beruhen zum Theil auf Angaben des pensionirten Universitätspedells Joh. Schönauer, welcher als Hofsängerknabe bei diesen Aufführungen mitgewirkt hat. [Am 26. Febr. und 4. März 1788 wurde die Auferstehung und Himmelfahrt Christi von Phil. Emanuel Bach beim Grafen Esterhazy in Gegenwart und nach Anregung van Swietens unter Mozarts Direktion und mit Umlaufs Klavierbegleitung aufgeführt (Musf. Almanach 1789 S. 121). Die Lange und Adamberger wirkten dabei mit.]

[14] C. Pichler, Denkw. IV S. 21 f. Schönauer erzählte, daß Mozart auch eine Aufführung von Acis und Galathea zu seinem Benefiz im Saale des Hoftraiteur Jahn (Himmelpfortgasse 965) veranstaltete, wobei Dlle. Cavalieri und die Herren Adamberger und Gsur die Solopartien sangen. [Dies war im November 1788. Pohl, Haydn II S. 136.]

[15] Carpani erwähnt einer Aufführung des Messias im Schwarzenbergschen Palais (Hayd. p. 61), vielleicht einer späteren.

die Aufmerksamkeit wohl ganz besonders hingelenkt durch die großartigen Aufführungen, welche nach dem Beispiele der Londoner Händelfeste im Jahre 1784 und 1785[16] Hiller in der Domkirche zu Berlin am 19. Mai 1786 (mit italiänischem Text[17], darauf am 3. Nov. 1786 und 11. Mai 1787 in der Universitätskirche in Leipzig[18] und nach sorgfältigen Vorbereitungen am 30. Mai 1788 in Breslau[19] veranstaltet hatte. Endlich bearbeitete Mozart im Juli 1790 noch die Ode auf den St. Cäcilientag und das Alexanderfest.

Um das durch die glänzende Instrumentation verwöhnte Publikum nicht durch den so ganz verschiedenen Klang des Händelschen Orchesters in dem Genusse des Wesentlichem zu stören, hielt man für zweckmäßig dieselbe zu modificiren, und glaubte dadurch in Händels Sinn zu handeln. Auch Hiller bemerkt (Nachricht S. 14): „Es ließe sich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung der Händelschen Compositionen beyfügen. Im ganzen Messias scheint Händel weder an Oboen, noch Flöten noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unsern heutigen Orchestern soviel Eigenthümliches haben, wodurch sie die Wirkung des Ganzen erhöhen und verstärken. Daß es mit viel Überlegung und Discretion geschehen müsse, habe ich anzumerken nicht unterlassen dürfen". Er ging aber über dieses „unschuldige" Mittel weit hinaus; er kürzte und änderte auch in der Komposition selbst, namentlich in Arien und Recitativen, und schrieb „eine ganz neue Partitur, so ungefähr, wie Händel selbst in

[16] Burney's Nachricht übers. von Eschenburg. Berl. 1785. Das erstemal waren über 500, das zweitemal über 600 Mitwirkende. Auch in Kopenhagen wurde in Folge dessen im März 1786 der Messias aufgeführt (Cramer, Magaz. f. Mus. II S. 960 f.).

[17] J. A. Hiller, Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias (Berlin 1786. 4) mit Hillers Portrait, vgl. Epheremiden der Litt. u. des Theat. III S. 335 f. IV S. 333 f. Es waren gegen 300 Mitwirkende betheiligt.

[18] Auch diese gab Hiller Veranlassung zu einigen aufklärenden Schriftchen: Fragment aus Händels Messias; Über Alt und Neu in der Musik; Der Messias von Händel nebst angehängten Betrachtungen darüber. Hier waren mehr als 200 Theilnehmer dabei; der Enthusiasmus des Publikums war groß, wie ein damals junger Zuhörer später berichtete (Reichardts, Mus. Ztg. I S. 126 f. Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonk. I S. 22 f. A. M. Z. XXX S. 491).

[19] Dem Textbuch gab Hiller erläuternde Betrachtungen bei. Sein Bericht wurde veröffentlicht Schles. Provinzial-Blätter 1788 S. 549 f. Genaue Nachrichten giebt Baumgart, Abh. d. Schles. Ges. Phil. hist. Abth. 1862 I S. 46 f.

unseren Tagen sie geschrieben haben würde (Betracht. S. 16). Er war überzeugt, daß „nur ein pedantischer Verehrer alter Moden oder ein pedantischer Verächter des Guten, das die Neuern haben", dies Verfahren tadeln könne (Betracht. S. 18 f.).

Bei einer Bearbeitung der Instrumentation war es die Aufgabe, dem Orchester durch die Blasinstrumente die Fülle und Kraft zu geben, welche ursprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, sodann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organisten oder Cembalisten überlassen hatte, hauptsächlich durch die Blasinstrumente ins Orchester zu verlegen. Mozarts Originalpartituren von Acis und Galathea (566 K.)[20], der Ode für den St. Cäcilientag (592 K.)[21] und dem Alexanderfeste (591 K.)[22], welche sämmtlich in der kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrt werden, zeigen, wie er dabei verfahren ist. Die Singstimmen mit den Saiteninstrumenten ließ er in seine Partitur übertragen und diese blieben so wie Händel sie geschrieben hat; nur wenn Händel nur eine Violinstimme gesetzt hat, ist zur Ausfüllung der Harmonie auch die zweite Violine und Bratsche benutzt. Die Blasinstrumente sind vom Kopisten ganz weggelassen, um Mozart freie Hand zu lassen. Wo Händel dieselben in charakteristischer Weise anwendet, sind sie ganz so beibehalten, wo aber die Oboen gewissermaßen nur die Blasinstrumente überhaupt repräsentiren, ist er frei verfahren. Er setzt entweder andere einzelne Instrumente an ihre Stelle, selten Flöten, sehr häufig Klarinetten, oder läßt den vollen Chor der

[20] Das Schäferspiel Acis and Galatea ist von Händel in Canons um 1720 komponirt (Chrysander, Händel I S. 479 f.).

[21] Im Anschluß an eine alte Sitte, den Cäcilientag (22. Nov.) durch Musik zu feiern, hatte sich in London eine musical society gebildet, welche an diesem Tage eine große Aufführung veranstaltete; Text und Musik waren ausdrücklich dafür bestimmt und das Lob der Musik bildete den Gegenstand. Eine Reihe berühmter Gedichte und Kompositionen der ersten Meister ist dadurch veranlaßt worden. W. H. Husk (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's day Lond. 1857), Chrysander, Händel II S. 412 f., Pohl, Mozart und Haydn in London S. 12 f. Drydens Song for St. Cecilia's day (»From Harmony, from heavenly harmony This universal frame began«) war 1687 gedichtet und von Draghi in Musik gesetzt; Händel komponirte dasselbe Gedicht im Herbst 1739. Chrysander, Händel II S. 430 f.

[22] Drydens Alexander's feast wurde 1697 gedichtet und mit Jer. Clarks Musik aufgeführt. Händel komponirte dasselbe 1736; bei der wiederholten Aufführung im Jahre 1737 waren am Schluß noch, von Newburgh Hamilton gedichtet, ein Duett und ein Chor hinzugefügt, welche in Mozarts Bearbeitung nicht mit aufgenommen wurden. Chrysander, Händel II S. 415 f.

Blasinstrumente eintreten, verwendet aber die sämmtlichen Blasinstrumente auch da, wo Händel nicht einmal Oboen gebraucht hatte, um dem Ganzen mehr Kraft zu geben oder die Harmonie zu füllen. Die häufig angewendeten Klarinetten sollten den vollen kräftigen Klang der Orgel ersetzen, jedoch ohne daß Mozart je darauf ausgegangen wäre, diese specifische Klangfarbe nachzuahmen. Nothwendig ist der ganze Charakter der Instrumentation wesentlich geändert, auch die ganz aus Händels Original herübergenommenen Partien machen in der anderen Umgebung eine sehr verschiedene Wirkung. Ebenso frei ist Mozart da verfahren, wo er die Rolle des Cembalisten übernahm. Er begnügt sich nicht, mit so zu sagen philologischer Genauigkeit die vorgeschriebenen oder angedeuteten Harmonien auszufüllen und die unentbehrlichen Akkordfolgen herzustellen, sondern er giebt den Mittelstimmen freie Bewegung und selbständige Führung. Die von Händel gebrauchten Motive werden weiter entwickelt, auch erfindet er wohl, durch diese angeregt, neue Motive, um die Begleitung zu beleben, und gerade hier treten auch die neu eingeführten Blasinstrumente eigenthümlich hervor. Im wesentlichen ist hier das geleistet, was man damals von einem tüchtigen Organisten erwartete, und was auch gegenwärtig bei der Reproduktion eines älteren Musikwerks, das auf die freie Mitwirkung eines Cembalisten berechnet war, nicht ganz zu umgehen ist[23]. Das Bedenkliche, welches darin liegt, daß eine fremde Hand ein in bestimmter Weise gedachtes und ausgeführtes Kunstwerk berührt und theilweise nach den Bedürfnissen einer anderen Zeit modelt, ist unverkennbar. Auch bei der liebevollsten und geschicktesten Behandlung sind Ungleichheiten und Inkongruenzen unvermeidlich, und da hier einem bestimmt Überlieferten eine rein subjektive Auffassung gegenübertritt, erscheint jede andere Auffassung als gleich berechtigt, und das Urtheil darüber, in welcher Weise und in welchem Maße eine Modifikation zulässig, wird in jedem einzelnen Falle durch Bildung und Geschmack des Individuums bestimmt werden. Im allgemeinen bezeugen diese Bearbeitungen Mozarts neben der Sicherheit des Meisters in der Benutzung aller Mittel auch die größte Pietät für Händel.

[23] Der vortreffliche Klavierauszug, welcher in der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft der Partitur von Acis und Galathea beigegeben ist, bietet durchgehends eine ähnliche Ausführung und Bearbeitung dar.

Überall ist der ernste Wille erkennbar, das, was ihm als das Wesentliche erschien, zur vollen Geltung zu bringen und durch die neu angewandten Mittel kräftig hervorzuheben; nirgends tritt ein Bestreben hervor, die eigene Richtung und Kunst aufzudrängen, vielmehr gewahrt man das sorgfältige Studium, die einzelnen Züge der neuen Bearbeitung aus Händel heraus und in seiner Weise zu entwickeln. Jedenfalls sind diese Bearbeitungen als ein Beweis für das Studium, welches Mozart Händel zuwandte, für die Stellung, welche er sich bei der Lösung einer solchen Aufgabe anwies, für seine leichte und feine Auffassung fremder Schöpfungen eben so interessant als lehrreich.

Den Messias (572 K.) hatte Mozart 1777 in Mannheim gehört, aber offenbar hatte er damals auf ihn so wenig nachhaltigen Eindruck gemacht als auf das Publikum (I S. 431). Jetzt trat er dem Kunstwerk mit anderen Anschauungen gegenüber. Bei der Bearbeitung desselben kamen zum Theil neue Gesichtspunkte in Frage. Die drei genannten Oratorien waren ihrer mäßigen Ausdehnung wegen für eine Aufführung gerade passend, die ungleich größere Länge des Messias, dessen erste Bearbeitung zu Grunde gelegt wurde, ließ eine Abkürzung nothwendig erscheinen. Mehrere Stücke wurden fortgelassen, andere verkürzt. Daß man dabei auch auf den Gedanken an tiefer eingreifende Veränderungen kam, beweist ein von Niemetschek (S. 46) mitgetheilter Brief van Swietens an Mozart (21. März 1789): „Ihr Gedanke den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen ist trefflich, und in der Ungewißheit ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben schicke ich sie Ihnen hier abgeschrieben. Wer Händel so feierlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch den Modegecken gefällt und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlt, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdrucks gelangt und kann und wird sicher daraus schöpfen. So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu sprechen, sondern nur von dem Wunsche das Recitativ bald zu erhalten". Indessen ist dieser Gedanke, nach der gedruckten Partitur zu urtheilen, doch nicht ausgeführt worden. Mozart ist aber auch in der Umarbeitung des Orchesters hier weiter gegangen, als oben bezeichnet wurde. Mitunter lag eine äußere Nöthigung vor, auch eine charakteri-

stische Instrumentation zu ändern, z. B. bei der Arie The trumpet shall sound (44). Solotrompeter wie zu Händels Zeit gab es nicht, so wurde versucht zu retten, was noch ausführbar war, wobei es ohne Umarbeitung nicht abgehen konnte. Aber auch ohne solche Veranlassung änderte er und ist in der instrumentalen Ausführung mancher Stücke gewiß über die Berechtigung hinausgegangen, welche man einem fremden Kunstwerk gegenüber allenfalls zugestehen kann[24]. An sich sind gerade solche Stücke durch Klangwirkung und musikalische Behandlung ebenso bewundernswürdig als durch die Feinheit, mit welcher Mozart aus dem von Händel Gegebenen seine Erweiterungen abzuleiten verstand; man sieht, wie das Interesse an der Aufgabe, den Faden des Meisters fortzuspinnen, ihn anzog und über die Grenzen verlockte. Allein es ist dadurch aus diesen Stücken etwas anderes geworden, als was Händel gewollt hat, so daß sie aus dem Zusammenhang treten und die Einheitlichkeit des Ganzen stören. Eins der merkwürdigsten Beispiele ist die Arie: The people that walked in darkness (Das Volk, das im Dunkeln wandelt), wo die von Mozart hinzugefügten Blasinstrumente gegen Händels Absicht aber von bezaubernd schöner Wirkung sind, und den Vorwurf „betrübter Malerei" sicher nicht verdienen[25]. Es ist begreiflich, daß Mozarts Bearbeitung neben unverständigem Lob[26] auch unbilligen Tadel erfuhr[27], während

[24] Für alles, was in der gedruckten Partitur steht, ist Mozart nicht einmal verantwortlich. Die Arie If God is for us (Nr. 48) mit Fagottbegleitung ist, wie Baumgart nachgewiesen hat (Niederrh. Mus. Ztg. 1862 Nr. 5 S. 35 f.), aus Hillers Bearbeitung herübergenommen. Mozarts Autograph, das derselben zu Grunde liegen soll (Reichardt, Mus. Ztg. I S. 127), ist verschollen.

[25] Thibaut, Üb. Reinheit d. Tonkunst S. 66 f. [3. Aufl. S. 138.]

[26] In Fr. Th. Manns Musik. Taschenb. für 1805 liest man (S. 3.): „Der genielle Mozart — erhob jene bis zur Manier getriebene Simplicität, jene langweilige ermüdende Leere durch Ausfüllung der Begleitung. Göttliche Zierden sind es, die Mozart aus der Fülle seiner Harmonie hier zusetzte, die aber bei diesem für solche Schönheit unorganisirten Werk so isolirt stehen, daß sie einen zweiten Bestandtheil ausmachen".

[27] In einem Bericht aus Hamburg (Reichardts Mus. Ztg. I S. 197) heißt es von der Mozartschen Bearbeitung: „Michel Angelo's Gemälde muß kein David übermalen wollen. Setzte doch Händel zu Mozarts Opern keine Orgel u. s. w. oder vielmehr strich keine — — weg", wozu Reichardt bemerkt, das Wort sei in der Handschrift des „ehrwürdigen Correspondenten" unleserlich. [Auch H. Bellermann tadelt Mozarts Bearbeitungen A. M. Z. 1872 S. 525, unterläßt aber nicht, auf die Veranlassung derselben hinzuweisen.]

tiefer eingehende Beurtheiler wie Rochlitz[28] und Zelter[29] nicht allein Gelungenes und Verfehltes — wiewohl im einzelnen vielfach abweichend — unterschieden, sondern auch Veranlassung und Absicht der Arbeit in gerechte Erwägung zogen.

Man darf nämlich nicht vergessen, daß Mozart diese Bearbeitungen lediglich für jene van Swietenschen Aufführungen vornahm. Dabei übten der Geschmack des Unternehmers, überhaupt die äußeren Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade ihren Einfluß aus. In keiner Weise darf man ihm den Gedanken unterschieben, als habe er Händel verbessern wollen[30], vielmehr dachte er diese Werke durch eine mit Liebe ausgeführte Bearbeitung, welche das Wesentliche unangetastet ließ, seinem Publikum näher zu bringen. Daß sie gedruckt und vielfach so aufgenommen wurde, als sei sie bestimmt, sich gewissermaßen als rechtmäßige, verbesserte Auflage des Originals einzudrängen, daran ist er völlig unschuldig, obgleich er es oft hat büßen müssen.

Ebensowenig darf man außer acht lassen, daß der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte. Die meisten Kompositionen entstanden durch zufällige Umstände, welche auch die größten Meister als maßgebende Bedingungen anerkannten; indem sie der Gegenwart zu genügen suchten, schufen sie für die Zukunft. Daher benutzten sie mit größter Freiheit ihre Arbeiten für neue Aufgaben, verwandten was brauchbar schien, und paßten bei wiederholten Aufführungen durch Zusätze, Auslassungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältnissen an. Dieselbe Freiheit nahm man auch bei den Werken fremder Meister, besonders früherer Zeit, in Anspruch und hielt sich berechtigt, dieselben in der Weise zugerichtet dem Publikum darzubieten, wie dieses sie am leichtesten und bequemsten genießen konnte. Vergegenwärtigt man sich, was

[28] Jen. Allg. Litt. Ztg. 1804 I S. 601 f. Als Verfasser der ausführlichen Recension nennt sich Rochlitz (Für Freunde der Tonk. I S. 259 f.). Vgl. A. M. Z. IX S. 476. XV S. 428 f. XXIX S. 692. [Rochlitz' Aufsatz ist wieder abgedruckt A. M. Z. 1877 S. 657 f.]

[29] Reichardts Mus. Ztg. I S. 41 f. [Wieder abgedruckt A. M. Z. 1877. S. 357.] Zelter, der sich gegen Goethe zu dieser Recension bekennt (Briefw. II S. 302. III S. 418), pflegte doch den Messias nach Mozarts Bearbeitung mit neuen Abänderungen und Auslassungen aufzuführen (Berl. allg. mus. Ztg. 1824 S. 427 f.).

[30] Vgl. Parke, Mus. mem. II p. 76.

in dieser Hinsicht damals für erlaubt galt[31], so wird man vor dem künstlerischen Sinne, mit dem Mozart seine Aufgabe löste, Respekt bekommen[32]. Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit durchdringt, verlangt, daß der Genuß eines Kunstwerks auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei und daß dieses ganz so wie es der Künstler geschaffen hat zur Darstellung komme. Daß diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduktion musikalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist ebenso gewiß, als es zweifelhaft ist, wieweit das große Publikum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muß, für diese Weise des Genießens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, daß nicht die Gelehrten den Ton angeben[33].

40.

Eine Virtuosenreise.

Die mißlichen und gedrückten Umstände, in welchen sich Mozart in Wien befand[1], mochten in ihm den Gedanken an eine Kunstreise rege machen, die bestimmte Veranlassung dazu ging vom Fürsten Carl Lichnowsky aus, dem Gemahl der Gräfin Thun, einem eifrigen Musikfreund und Schüler Mozarts, dem er herzlich zugethan war. Seine Besitzungen in Schlesien sowie seine Stellung in der preußischen Armee legten ihm die Verpflichtung auf, von Zeit zu Zeit sich in Berlin aufzuhalten; als er im Frühjahr 1789 eine Reise dahin unternahm, machte er Mozart das Anerbieten, ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Die Musik-

[31] So hat Hiller das Stabat mater von Pergolese nicht bloß neu instrumentirt, sondern theilweise für vierstimmigen Chor bearbeitet, J. A. Schulze sechs Instrumentaladagios von J. Haydn zu einer Cantate „Der Versöhnungstod" für Chor und Orchester umgearbeitet. Und was hat man aus Mozarts Kirchenmusik gemacht! (Beil. VI).

[32] Gerber schlug alles Ernstes vor, die Chöre des Messias nach Mozarts Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber sämmtlich von bewährten Komponisten neu komponiren zu lassen (A. M. Z. XX S. 832 f.).

[33] Der für Konzertaufführungen bestimmte Schluß zu Glucks Ouverture zu Iphigenie in Aulis, welcher Mozart ohne bestimmte Gewähr zugeschrieben wird, ist nach Marx (Gluck II S. 71) von J. P. Schmidt.

[1] Zeugnis davon legt ein unter dem 2. April 1789 an Herrn v. Hofdemel ausgestellter Wechsel über 100 Fl. ab. Vgl. O. Jahn ges. Aufs. S. 234.

liebe und die Freigebigkeit Friedrich Wilhelms II. ließen dort einen günstigen Erfolg erwarten und Lichnowsky konnte ihm durch seinen Einfluß sehr förderlich sein.

Mozart sah der Reise mit guten Hoffnungen entgegen und suchte den Schmerz der Trennung von seiner Frau durch Humor zu überwinden. Dafür zeugen außer dem Quartett „Caro mio Druck und Schluck", welches wie wir sahen dieser Zeit angehört (oben S. 59), die von seiner Hand erhaltenen Verse „auf die vorhabende Reise":[2]

Wenn ich werde nach Berlin ver= Reisen
Hoff' ich mir fürwahr viel Ehr und Ruhm
Doch acht' ich geringe alles — Preisen
bist du, Weib, bey meinem Lobe — stumm;
Wenn wir uns dann wieder sehen, küssen,
drücken, o der wonnevollen — Lust!
aber Thränen — Trauerthränen — fließen
noch ehvor — und spalten Herz und Brust.

So machten sie sich denn am 8. April 1789 auf den Weg[3]. Noch an demselben Tage schrieb er aus Budweis, „unterdessen der Fürst im Pferd=Handel begriffen ist", einen Brief voll zärtlicher Sorge an seine Frau (Notteb. S. 83). Ein Gedanke, über Linz nach Regensburg zu gehen, wurde aufgegeben; am 10. Mittags kamen sie nach Prag, wo sie den Tag über blieben. Er begrüßte Duschek, dessen Frau nach Dresden abgereist war; einige seiner Gönner traf er nicht zu Hause;

ich gieng also zu Guardassoni, welcher es auf den künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 Dukaten und 50 Dukaten Reisegeld zu geben. — Dann gieng ich nach Haus um meinem lieben Weibchen dies alles zu schreiben.

Der Kontrakt wegen der neuen Oper kam bekanntlich nicht zur Ausführung.[4] Besonders erfreut war Mozart über die Nachricht, welche sein alter Freund Ramm aus Berlin dorthin gebracht hatte, daß der König, der von seiner Absicht nach

[2] [Das Autograph dieser Verse besitzt Herr Geheimerath Schöne in Berlin, welcher dem Herausgeber Abschrift freundlich gestattete.]

[3] Über den Verlauf dieser Reise geben hauptsächlich Mozarts Briefe an seine Frau Auskunft. [Zu den von Jahn (2. Aufl. Beil. XIV) und Nohl (Nr. 259—263) veröffentlichten Briefen kommen hinzu Nottebohms Mozartiana S. 83. 76. 53.]

[4] [Guardasoni, seit 1788 Leiter des Nationaltheaters, reiste 1789 nach Warschau, wo damals der polnische Landtag versammelt war, und kehrte 1791 nach Prag zurück. Teuber II S. 260. 264.]

Berlin zu kommen unterrichtet war, wiederholt sich erkundigt hatte, ob er denn nur seinen Plan auch gewiß ausführen werde.

In Dresden, wo sie am 12. April ankamen, war Mozarts erster Gang, die alte Freundin Mad. Duschek aufzusuchen, welche sich dort bei der befreundeten Neumannschen Familie zum Besuch aufhielt.

Es ist im 3. Stock auf dem Gange und man sieht vom Zimmer Jeden der kömmt; — als ich an die Thüre kam, war schon Herr Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu sprechen; ich antwortete: gleich werde ich sagen wer ich bin, nur haben Sie die Güte Mad. Duschek heraus rufen zu lassen, damit mein Spaß nicht verdorben wird, in diesem Augenblick stund aber schon Mad. Duschek vor meiner, denn sie erkannte mich vom Fenster aus und sagte gleich, da kommt Jemand der aussieht wie Mozart. Nun war alles voller Freude; — die Gesellschaft war groß und bestund meistens aus lauter häßlichen Frauenzimmern, aber sie ersetzten den Mangel an Schönheit durch Artigkeit.

Auch Mozart fühlte sich unter diesen „herrlichen Leuten" bald heimisch. Joh. Leop. Neumann, Sekretär beim geheimen Kriegsrathskollegium, nahm durch seine litterarische und musikalische Thätigkeit eine geachtete Stellung ein. Er übersetzte für Naumann, mit dem er nahe befreundet war, die Opern Cora und Amphion, und gründete im Jahre 1777 eine musikalische Akademie[5]; seine Frau galt für eine vortreffliche Klavierspielerin[6]. Durch sie wurde Mozart bei den Dresdner Musikfreunden eingeführt. Zu diesen gehörte in erster Reihe Körner; daß Mozart mit ihm bekannt geworden war, beweist ein artiges von seiner Schwägerin Dora Stock 1789 mit Silberstift gezeichnetes Porträt Mozarts.[7] Kapellmeister Naumann, von dem er eine Messe hörte, die ihm „sehr mittelmäßig" vorkam, scheint ihn so wenig angezogen zu haben, als dieser an Mozart Gefallen fand, den er, einer Tradition zufolge, einen musikalischen Sansculotten zu nennen pflegte[8]. Als eine ungewöhnliche Ehre durfte er die

[5] Heymann, Dresdens Schriftsteller u. Künstler S. 280 f. Meißner, Biogr. Naumanns II S. 267 f.

[6] Vgl. Goethe, Br. an Frau v. Stein II S. 280.

[7] [Vgl. Dr. Peschel, Mozart in Dresden, 4. Beilage zum Dresdener Anzeiger 1885 Nr. 149. Hiernach verkehrte Mozart fast täglich im Körnerschen Hause (am Kohlmarkt 4 in der Neustadt, jetzt Körnerstraße) und versäumte, nach Dora Stocks Erzählung, über dem Phantasiren mehrfach das Mittagessen.]

[8] Doch erzählt Mannstein (Gesch. Geist und Ausübung des Gesanges S. 89), Naumann habe, als er die Stelle tu sospiri, o duol funesto aus der für die

Aufforderung ansehen, sich am 14. April bei Hofe hören zu lassen, wofür ihm einer „verläßlichen Hofnachricht“ zufolge 100 Dukaten überreicht wurden[9]; er spielte „das neue Konzert in D“ (K. 537). Außerdem spielte er mit seiner gewöhnlichen Gefälligkeit viel und gern in Privatcirkeln[10]; die Bewunderung, welche man ihm zu Theil werden ließ, wurde noch durch einen Wettstreit erhöht, aus welchem er siegreich hervorging. Es war nämlich Häßler aus Erfurt[11] zufällig in Dresden gegenwärtig, der damals für einen der ausgezeichnetsten Klavierspieler und Organisten galt. Man rühmte seine erstaunliche Fingerfertigkeit, seinen feurigen und brillanten Vortrag[12], die ganz eigenthümliche Gabe, „in das hinreißendste Prestissimo einen Ausdruck zu legen, der an Weichheit und Rührung dem Adagio wenig nachgebe“[13]; dazu spielte er die schwersten Sachen mit Richtigkeit und vortrefflichem Ausdruck vom Blatt weg. Als Orgelspieler zeichnete er sich besonders durch seine Fertigkeit auf dem Pedal aus[14]. Er fühlte sich auch nicht wenig, und als er im Sommer 1788 in Dresden war und „durch sein unaussprechlich gefühlvolles Spiel bei jedem der

Storace komponirten Arie (505 K.) hörte, entzückt ausgerufen: „Das ist ein göttlicher Gedanke! Wer hat diesen Mann gelehrt, Theilnahme an fremdem Schmerze und den des eigenen Herzens in so wenigen Noten auszudrücken?“

[9] Wien. Abendpost 1866 S. 835 f. [Seiner Frau schreibt er am 16. April nur von einer „recht schönen Dose“, die er erhalten.] Vgl. Musik. Real-Zeitg. 1789 S. 191: „Am 14. April hat sich der berühmte Tonsetzer W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürstl. Durchlaucht auf dem Fortepiano hören lassen — außerdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrschaftlichen und Privathäusern mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt, seine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich — hierzu kommt nun noch seine außerordentliche Fertigkeit vom Blatt zu lesen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht — denn er selbst ist beinahe nicht im Stande durch Übung eine Sache besser zu spielen als er sie gleich das erstemal spielt. Auch auf der Orgel hat er seine große Geschicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewiesen. Er geht von hier nach Berlin“.

[10] [Am 13. hatte er eine Quartettaufführung in seinem Gasthofe eingerichtet, bei welcher Anton Teyber und der Violoncellist Kraft mitwirkten; „ich gab bei dieser kleinen Musik das Trio welches ich H. v. Puchberg schrieb [das Divertimento in Es]; — es wurde so ganz hörbar exekutirt — Duschek sang eine Menge von Figaro und Don Juan“. Brief vom 16. April.]

[11] Joh. Wilh. Häßler (1747—1822) hat seinen originellen Lebenslauf dem zweiten Heft seiner Sechs leichten Sonaten (Erf. 1786) vorgesetzt. Meinardus hat sein Andenken erneuert (A. M. Z. 1865 S. 505 f.).

[12] Cramer, Mag. f. Mus. II S. 404. Schiller, Briefw. m. Körner I S. 154. Car. v. Wolzogen, Litt. Nachl. I S. 203.

[13] Meyer, L. Schröder II, 1 S. 360.

[14] Musik. Wochenbl. S. 71.

ihn hörte Staunen erweckte", wollte man sicher wissen, daß er von da nach Wien zu gehen beabsichtige, „um dem Wiener musikalischen Publikum in einem Wettstreit mit dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, so stark er auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne"[15]. Mozart erschien er als kein sehr gefährlicher Gegner. Am 15. April speiste er beim russischen Gesandten;

„Nach Tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. — Nun mußt du wissen daß hier ein gewisser Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in den Füßen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer ebenso stark. Du kannst Dir nun vorstellen daß seine Schale ziemlich sank.

Auch die Oper besuchte er und fand sie „wahrhaft elend"; doch freute er sich, die Manservisi dort wieder zu finden, welche er ehemals in München kennen gelernt hatte (I S. 166, 238.) Am 18. April verließ er Dresden.

Sein Aufenthalt in Leipzig ließ dort, wo schon damals ein regeres musikalisches Leben herrschte, ungleich lebhaftere Eindrücke zurück. Fr. Rochlitz, der als ein junger Mann bei dem Kantor Doles[16], mit welchem Mozart hauptsächlich verkehrte, ihm näher treten konnte, hat uns eine Reihe interessanter Züge aufbewahrt, welche ihn als Mensch und Künstler näher charakterisiren. So liebenswürdig er sich unter Freunden gehen ließ, so offen er seine Urtheile über Kunst und Künstler aussprach,

[15] Mus. Real-Ztg. 1788 S. 56.

[16] Doles widmete seine Kantate Ich komme vor dein Angesicht (1790) „zween seiner würdigsten Gönner und Freunde, Hrn. Mozart und Hrn. Naumann, aus vorzüglicher Hochachtung".

ſo gefällig zeigte er ſich, wo man Sinn und Intereſſe für Muſik hatte, und war „mit ſeiner Kunſt nicht ſo koſtbar wie manche andere Künſtler“. Faſt an jedem Abend während der Zeit ſeines Aufenthalts in Leipzig war in einem angeſehenen Hauſe Kammermuſik, vorzüglich Quartett, wobei Mozart Klavier oder Bratſche ſpielte. Der wackre Violinſpieler Berger, der ſtets mitwirkte, pflegte noch als Greis, wenn ſolch ein Stück zum Vorſchein kam, mit gerührter Freundlichkeit einem Freunde zuzuflüſtern: „Ach, das habe ich ehemals dem großen Mozart ſelbſt zu accompagniren die Ehre gehabt“[17]. Ein Ohrenzeuge berichtete ſpäter:

Am 22. April ließ er ſich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er ſpielte da eine Stunde lang ſchön und kunſtreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organiſt Görner und der verſtorbene Kantor Doles waren neben ihm und zogen die Regiſter. Ich ſah ihn ſelbſt, einen jungen modiſch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künſtlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, ſeinen Lehrer, wieder auferſtanden. Mozart hatte mit ſehr gutem Anſtande und mit der größten Leichtigkeit alle harmoniſchen Künſte angebracht und die Themate, unter andern den Choral Jeſu meine Zuverſicht, aufs herrlichſte aus dem Stegreife durchgeführt[18].

Zum Dank ließ ihm Doles von ſeinen Thomanern Bachs Motette Singet dem Herrn ein neues Lied vorſingen, und wir haben ſchon geſehen, in welche Bewunderung ihn dieſelbe verſetzte, und mit welcher Begeiſterung er ſogleich die übrigen Bachſchen Motetten dort ſtudirte (S. 122).

Kurz darauf[19] reiſte er, wie es ſcheint ohne ein Konzert gegeben zu haben, nach Berlin und begab ſich von da ſogleich nach Potsdam, wo ihn Lichnowsky dem König vorſtellte.

Friedrich Wilhelm II. hatte eine hervorragende Begabung und Neigung für Muſik. Von dem ausgezeichneten Violoncelliſten Duport d. ä. (1741—1818) gebildet, war er ſelbſt ein guter Violoncellſpieler geworden, und ſpielte nicht allein als Soliſt,

[17] Rochlitz, Für Freunde der Tonk. III S. 222.

[18] Reichardt, Muſ. Ztg. I S. 132.

[19] [In dem Briefe vom 16. Mai (Notteb. S. 76) ſagt Mozart, daß er 17 Tage in Potsdam zugebracht habe. Da er nun am 8. Mai nach Leipzig zurückkehrte (Br. vom 23. Mai), ſo muß er an demſelben 22. April, an welchem er die Orgel ſpielte, auch aus Leipzig abgereiſt ſein. Die Mittheilungen des Textes dürften ſich daher zum Theil erſt auf den zweiten Aufenthalt beziehen, da der erſte nur ſehr kurz war. Mozarts Brief aus Leipzig vom 22. April ſcheint nicht mehr vorhanden.]

sondern in den Proben sogar im Orchester eifrig mit[20]. Schon als Kronprinz hielt er eine vollständig besetzte, vortreffliche Kapelle, welche unter Duports Leitung regelmäßige Konzerte vor ihm aufführte, in welchen auch fremde Virtuosen sich hören ließen[21]. Ihn zeichnete nach Reichardts Charakteristik[22] eine große Vielseitigkeit des Geschmacks aus, welche der Einseitigkeit der durch Friedrich den Großen so lange vertretenen Richtung gegenüber besonders förderlich war. Auf seinen Antrieb hatte Reichardt seine concerts spirituels unternommen, in welchen vorzugsweise die ältere italiänische Musik zu Gehör gebracht wurde, er schätzte Händel und Gluck, in seinen Konzerten wie auf der Bühne begünstigte er gleichmäßig italiänische, französische und deutsche Musik, namentlich die durch Haydn ins Leben gerufene Instrumentalmusik fand an ihm einen theilnehmenden Gönner. Nach seinem Regierungsantritt im Jahre 1786 hatten sich die musikalischen Bestrebungen solcher Begünstigungen noch in größerem Maßstabe zu erfreuen. Er vereinigte seine bisherige Kapelle mit der königlichen und stellte Reichardt als Kapellmeister an ihre Spitze. Die große italiänische Oper, welche im Karneval gegeben wurde, erhielt eine glänzende Ausstattung, und außer den Berliner Komponisten Alessandri und Reichardt wurde auch Naumann mit Kompositionen für dieselbe beauftragt. Das bis dahin wenig begünstigte deutsche Schauspiel wurde zum Nationaltheater erhoben und durch eine regelmäßige Unterstützung sicher gestellt, was für die Hebung der deutschen Oper von großem Gewicht war. Daneben wurde auch die opera buffa und die französische Oper gepflegt, so daß bei einem Hoffest im Sommer 1789 an einem Abend Cimarosa's Falegname, Dalayracs Nina und Reichardts Claudine von Villabella aufgeführt wurden. Die Konzerte des Königs, welche der Leitung Duports anvertraut blieben, wurden dabei in alter Weise fortgesetzt. Da der König bedeutende Künstler, fremde wie einheimische, nicht allein freigebig belohnte, sondern im persönlichen Verkehr mit der gewinnendsten Freundlichkeit und Theilnahme behandelte, ist es

[20] Naumanns Leben S. 183. Meißner, Biogr. Naumanns II S. 199, vgl. 212.

[21] Wolf, Auch eine Reise, Weim. 1784 S. 10 f.

[22] Reichardt, Musik. Monatsschr. S. 70 f., Mus. Ztg. I S. 2 f. Vgl. Schletterer, Reichardt I S. 453 f. Schneider, Gesch. der Oper S. 52 f.

begreiflich, daß dieſe ihn in hohen Ehren hielten und mit nicht geringen Erwartungen ſich ihm zu nahen pflegten[23].

Mozart war dem König durch die mit großem Beifall in Berlin gegebene Entführung, dann aber auch als Inſtrumentalkomponiſt, beſonders durch ſeine Quartette beſtens empfohlen; daß er durch ſeine Leiſtungen als Virtuos, wie durch ſein ganzes Auftreten das günſtige Vorurtheil nur beſtätigt haben werde, läßt ſich nicht bezweifeln. Allein er fand ein mächtiges Hinderniß an dem ebenſo hochfahrenden als intriguanten Duport[24]. Beim erſten Beſuch Mozarts verlangte er, daß dieſer franzöſiſch mit ihm reden ſolle, was Mozart, obwohl der Sprache mächtig, beſtimmt ablehnte. „So ein welſcher Fratz", ſagte er, „der Jahre lang in deutſchen Landen wäre und deutſches Brod fräße, müßte auch deutſch reden oder radebrechen, ſo gut oder ſo ſchlecht als ihm das franzöſiſche Maul dazu gewachſen wäre"[25]. Das vergab ihm Duport nicht, obgleich ihm Mozart die Aufmerkſamkeit erwies, dort über einen von Duport komponirten und reizend geſpielten Menuett Variationen (573 K., S. XXI. 14) zu komponiren (29. April 1789) und vorzutragen, und ſuchte beim König gegen ihn zu intriguiren. Dies hatte freilich keinen Erfolg, der König zog Mozart regelmäßig zu ſeinen Konzerten und ließ ſich gern von ihm vorſpielen. Als er ihn fragte, was er von der Berliner Kapelle halte, antwortete Mozart freimüthig, ſie vereinige die größten Virtuoſen der Welt, aber wenn die Herren zuſammen wären, könnten ſie es beſſer machen[26]. Darin lag allerdings ein Vorwurf gegen den Kapellmeiſter Reichardt, über deſſen Direktion auch ſonſt Unzufriedenheit geäußert wurde[27]. Von einem Verkehr zwiſchen beiden Künſtlern erfahren wir nichts; vielleicht beförderten ſcharfe Aeußerungen die Mißſtimmung, welche ſich in den Urtheilen Reichardts und der von ihm beeinflußten Journale über Mozart ſo unverkennbar ausſpricht[28]. Jedenfalls

[23] Intereſſant ſind die Berichte über Dittersdorfs (Selbſtbiogr. S. 248 f.) und Naumanns (Meißners Biogr. II S. 189 f. Naumanns Leben S. 267 f.) perſönlichen Verkehr mit Friedrich Wilhelm II.

[24] Muſ. Monatsſchr. S. 20; vgl. Schletterer, Reichardt I S. 457 f. Schneider, Geſch. der Oper Beil. XXXVI, 15. 16.

[25] So erzählt ein Berliner muſikaliſcher Veteran (Neue Berl. Muſ. Ztg. 1856 S. 35).

[26] Rochlitz, A. M. Z. I S. 22.

[27] Dittersdorf, Selbſtbiogr. S. 267 f.

[28] Vgl. Rochlitz, A. M. Z. XXX S. 491 f.

lag sie tief in Reichardts Natur begründet, die im stärksten Gegensatz zu der Mozarts stand. Er war sicherlich ein bedeutender Mensch, von entschiedenem musikalischen Talent, scharfem Verstand, vielseitiger Bildung und großer Energie; aber Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn selten zu einem reinen Resultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächsten Mittel aufbot, um eine Rolle zu spielen. Der Journalist und der Musiker, der Kritiker und der Komponist waren einander fast immer im Wege, und während er fortwährend einen scharfen Begriff des Stils geltend zu machen suchte, schwankte er in seinen größeren Kompositionen unsicher hin und her und brachte es selten über berechnete Effekte hinaus. Eine Natur wie die Mozarts, welche um alles andere unbekümmert nur künstlerischen Impulsen folgt, aus innerer Nothwendigkeit das Höchste schafft und gar nichts dazu thut, es äußerlich zur Geltung zu bringen, mußte ihm unbegreiflich sein und da sie ihm überall unbequem in den Weg trat, eine tiefe Abneigung einflößen, welche er durch Polemik vor sich selbst zu rechtfertigen suchte[29]. Jene Äußerung muß auf den König Eindruck gemacht haben, denn daran knüpfte sich der Antrag, die Stelle eines Kapellmeisters mit einem Gehalt von 3000 Thalern zu übernehmen, welchen Mozart aus Rücksicht auf den Kaiser Joseph ablehnen zu müssen glaubte[30].

Mozart wohnte in Potsdam im Hause des vorzüglichen Hornisten Türrschmidt, den er schon bei seinem Aufenthalt in Paris hatte kennen lernen[31], und verkehrte besonders viel mit Sartory, einem Künstler architektonischer Ornamente, der in Italien gewesen war und die Musik außerordentlich liebte. In seinem gastfreien Hause sammelte sich alles, was sich für Musik interessirte und Mozart war durch sein Spiel wie durch seine gute Laune der Mittelpunkt dieser heiteren Gesellschaften[32]. Auch war

[29] Vgl. Schletterer, Reichardt I S. 638 f.

[30] Vgl. I S. 808. Alle von kundigen Freunden unterstützten Nachforschungen in der Bibliothek wie in den Archiven haben keine Spur von hierauf bezüglichen Verhandlungen ergeben. Es wird also bei jener Unterredung sein Bewenden gehabt haben; die Art, wie Mozart seiner Frau schreibt, sie solle damit zufrieden sein, daß er so glücklich sei beim König in Gnaden zu stehen (Brief vom 23. Mai), scheint allerdings auf bestimmte Äußerungen hinzuweisen.

[31] [Der Hornist Karl Türrschmidt gab 1782 mit Palsa, mit dem er gemeinschaftlich reiste (vgl. Gerber), ein Konzert in Wien, vgl. Pohl, Haydn II S. 143.]

[32] So erzählt der Veteran a. a. O. Die Tradition, von der er noch

er viel im Hause der trefflichen Sängerin Sophie Niclas, der Schwester des Kammermusikus Semler, die schon 1784 als Constanze in der Entführung großen Beifall gefunden hatte[33].

Einstmals wurde er dort aufgefordert zu phantasiren. Wie er immer bereitwillig war, so auch hier. Er setzte sich ans Klavier; von den anwesenden Musikverständigen hatte er sich zwei Themata geben lassen. Die Sängerin trat neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr hinauf und sagte: Nun? habens auch a Themerl aufm Gewissen? Sie sang ihm eins. Er begann nun das reizendste Spiel, bald mit diesem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er sie alle drei zusammen, zum höchsten Genuß und Erstaunen der Anwesenden[34].

Man hatte Mozart beredet, von Berlin aus noch einmal nach Leipzig zurückzukommen; den 8. Mai langte er dort wieder an und ließ sich, seiner anfänglichen Absicht entgegen, durch „das viele Bitten seiner Freunde" bestimmen, Dienstags den 12. eine Akademie zu geben[35].

In der Probe nahm er das Tempo des ersten Allegros seiner Symphonie sehr rasch, so daß das Orchester nach kurzer Zeit ins Schleppen gerieth. Mozart machte Halt, sagte worin gefehlt sei und fing von neuem ebenso geschwind wieder an, that alles, um das Orchester im Zuge zu erhalten und stampfte den Takt so gewaltig, daß seine stählerne Schuhschnalle in Stücke sprang[36]. Er lachte dazu und ließ, als das Schleppen nicht nachließ, zum drittenmal anfangen; die Musiker, welche unwillig über die Hudelei geworden waren, arbeiteten erbittert darauf los, und nun ging es. „Es war nicht Caprice", sagte er nachher zu einigen Kennern, gegen die er kurz zuvor mißbilligend über zu rasches

berichtet, nach welcher Mozart in Potsdam das Ave verum niedergeschrieben habe, verdient gegenüber Mozarts eigenhändiger Angabe, daß dasselbe am 18. Juni 1791 komponirt sei, offenbar keinen Glauben.

[33] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 II S. 160.

[34] So wird nach Semlers Erzählung berichtet Voss. Ztg. 1857, 11. März, Beil. S. 7.

[35] Die Anzeige in der Leipz. Zeitg. 1789 Nr. 91 und 92 lautet: „Heute als den 12. Mai wird Herr Capellmeister Mozart, in wirklichen Diensten Sr. K. K. Maj. eine musikalische Akademie in dem großen Conzertsaale zu seinem Vortheil geben. Die Billets sind für 1 Gulden bey Hrn. Rost in Auerbachs Hofe und bei dem Einlasse des Saales zu bekommen. Der Anfang ist um 6 Uhr".

[36] Die Scene hatte solchen Eindruck gemacht, daß ein Bratschist auf seiner Stimme die Stelle bemerkt hatte, wo Mozart den Takt mit Füßen trat, daß ihm eine Schuhschnalle absprang. Der alte Orchesterdiener Griel in Leipzig hatte sie aufbewahrt und zeigte sie zum Wahrzeichen.

recensenten jener Zeit werden nicht müde, ihrer geschmackvollen und glänzenden Toilette zu gedenken, die sie allen Erinnerungen zum Trotz selbst in solchen Rollen zur Schau trug, wo es durchaus unpassend war[46]. Man sagte ihr nach, daß sie auch außerhalb des Theaters ihre Schönheit geltend zu machen nicht verschmähte, und Mozart, heißt es, blieb gegen dieselbe so wenig unempfindlich, daß seine Freunde sich Mühe geben mußten, ihn aus diesen Banden zu lösen — was gegenüber den Briefen an seine Frau schwerlich Glauben verdient.

Harmloser war eine andere Begegnung im Theater. Ludwig Tieck verkehrte als Jüngling viel in Reichardts Hause und fing dort zuerst an, „in den klassischen Werken die Geheimnisse der Musik zu ahnen".

Er hatte durch Eingebung geleitet, im Gegensatz zum Modegeschmack, sich zu Mozarts großen Tondichtungen hingewandt, ohne sich durch die Tageskritiken und selbst so gewichtige Stimmen wie Reichardts irre machen zu lassen. Mozarts siegreicher Gegner war Dittersdorf, dessen komische Opern auch in Berlin unter großem Andrange gegeben wurden. Man zog den Doktor und Apotheker dem Figaro und Don Juan vor, und die Liebe im Narrenhause konnte in öffentlichen Anzeigen als das erste musikalische Kunstwerk angepriesen werden. In überraschender Weise sollte Ludwigs Anerkennung Mozarts belohnt werden. Als er eines Abends, es war im Jahre 1789, seiner Gewohnheit nach lange vor dem Anfange der Vorstellung die halbdunkeln noch leeren Räume des Theaters betrat, erblickte er im Orchester einen ihm unbekannten Mann. Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur im grauen Überrock. Er ging von einem Notenpult zum andern und schien die aufgelegten Musikalien eifrig durchzusehen. Ludwig begann sogleich ein Gespräch anzuknüpfen. Man unterhielt sich vom Orchester, vom Theater, der Oper, dem Geschmacke des Publikums. Unbefangen sprach er seine Ansichten aus, aber mit der höchsten Bewunderung von den Opern Mozarts. „Sie hören also Mozarts Opern oft und lieben sie?" fragte der Unbekannte; „das ist ja recht schön von Ihnen, junger Mann". Man setzte die Unterhaltung noch eine Zeitlang fort; der Zuschauerraum füllte sich allmählich, endlich wurde der Fremde von der Bühne her abgerufen. Seine Reden hatten Ludwig eigenthümlich berührt, er forschte nach. Es war Mozart selbst gewesen, der große Meister, der mit ihm gesprochen, ihm seine Anerkennung ausgedrückt hatte[47].

[46] Meyer, L. Schröder II, 1 S. 93. Schletterer, Reichardt I S. 511 f.

[47] Köpke, L. Tieck I S. 86 f. Daß im Jahre 1789 von Mozarts Opern allein die Entführung in Berlin gegeben war, Figaro und Don Giovanni dort erst im November und Dezember 1790 auf die Bühne kamen, ist

Hummel, der am 10. März in Dresden sich als Mozarts Schüler mit Beifall hatte hören lassen[48], gab in Berlin ein Konzert, ohne von Mozarts Anwesenheit etwas zu wissen. Als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahrte, konnte er sich kaum halten, und sowie er sein Spiel beendigt hatte, stürzte er durch das versammelte Publikum auf ihn zu und umarmte ihn unter den zärtlichsten Begrüßungen[49].

Bei diesem zweiten Aufenthalt in Berlin spielte Mozart am 26. Mai vor der Königin, weil es schicklich war sich bei ihr melden zu lassen, ein bedeutendes Honorar stand dort nicht in Aussicht. Zu einem öffentlichen Konzert kam es in Berlin auf den Rath seiner Freunde gar nicht, weil auf eine gute Einnahme nicht zu rechnen war, auch der König es nicht gern sah. Dieser schickte ihm ein Honorar von 100 Friedrichsd'or und äußerte den Wunsch, daß Mozart Quartette für ihn schreiben möchte; außerdem sollte er für die Prinzessin Friederike, die älteste Tochter des Königs, sechs leichte Klaviersonaten schreiben[50]. Das war der ganze Ertrag dieser Reise, noch geschmälert durch ein Darlehen von 100 Fl., welches Mozart einem unbekannt gebliebenen Freunde nicht glaubte abschlagen zu können; er hatte wohl Recht seiner Frau zu schreiben, daß sie sich bei seiner Rückkehr mehr auf ihn als auf das Geld freuen müsse.

Wie glänzende Erfolge erzielte dagegen Dittersdorf, als er im Juli desselben Jahres nach Berlin kam. Er hatte die Zeit gewählt, wo der Besuch der Erbstatthalterin von Holland Festlichkeiten aller Art veranlaßte, und sich dem König, der ihn bei einem Besuch in Breslau selbst eingeladen hatte, durch Übersendung von sechs neuen Symphonien ins Gedächtnis zurückgerufen. Bei seiner Ankunft wußte er sich gleich mit Reichardt gut zu stellen, ließ sich durch ihn bei der Mad. Rietz, nachherigen Gräfin Lichtenau, einführen, wurde dann vom König aufgefordert, seinen Doktor und Apotheker einzustudiren, bei einem Hoffest in Charlottenburg zu dirigiren, und erhielt von ihm die

bekannt. Man sieht daraus von neuem, wie leicht Jugenderinnerungen in späteren Erzählungen mit anderweitigen Reminiscenzen versetzt werden.

[48] Mus. Real-Ztg. 1789 S. 156.

[49] So erzählte mir Hummels Wittwe 1855 in Weimar.

[50] [Brief an Puchberg vom 12. Juli 1789 bei Nottebohm S. 13. Von diesen Sonaten scheint nur eine in D dur (K. 576. S. XX, 17) fertig geworden zu sein. Auch die Zahl der Quartette sollte anfangs 6 sein.]

Erlaubnis, im Opernhause — das bis dahin nie anders als vom Hofe benutzt worden war — sein Oratorium Hiob aufzuführen, wozu ihm die Kön. Kapelle zur Verfügung gestellt war. Durch Hinzuziehen anderer musikalischer Kräfte kam eine Besetzung von 200 Personen zu Stande, die Ausführung gelang vollkommen und der Beifall war außerordentlich, so daß Dittersdorf an Geld und Ehren reich Berlin verlassen konnte[51].

Am 28. Mai trat Mozart seine Rückreise über Dresden und Prag an, wo er am 31. ankam und sich einige Tage aufhielt.

41.

Così fan tutte.

Nach seiner Ankunft in Wien am 4. Juni machte er sich sogleich an ein Quartett für Friedrich Wilhelm II.; noch im selbigen Monat wurde das Quartett in D dur (575 K.) fertig, für dessen Zusendung ihn nach dem Bericht des Berliner Veteranen eine kostbare goldne Dose mit 100 Friedrichsd'or und ein gnädiges Begleitschreiben belohnte[1]. Nichts desto weniger war seine Lage höchst traurig, seine Frau war so schwer erkrankt, daß er beständig zwischen Angst und Hoffnung schwebte, und mußte zu ihrer Erholung ins Bad; die dadurch verursachten Kosten setzten ihn in Verlegenheiten, welche zu wirklicher Bedrängnis führten. Der Versuch, trotz dieser Krankheit Aufführungen nach Subskription bei sich zu veranstalten, blieb wieder ohne Erfolg (I S. 824). Wie tief ihn diese Zustände niederdrückten, lassen die Briefe an seinen Freund Puchberg erkennen[2].

Gott! ich bin in einer Lage (schreibt er am 12. Juli) die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und un-

[51] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 253 f. Vgl. Mus. Monatsschr. S. 41.

[1] N. Berl. Mus. Ztg. 1856 Nr. 5 S. 35.

[2] [Zu dem bereits früher veröffentlichten Briefe vom 17. Juli (Jahn Nr. 3, Nohl Nr. 256, von letzterem irrthümlich ins Jahr 1788 gesetzt) kommt hinzu der Brief vom 12.—14. Juli 1789 bei Nottebohm S. 12, und wohl auch der undatirte Brief bei Notteb. S. 85, 1. Außerdem gehört hierher der undatirte Brief bei Nottebohm S. 35, wegen der Erwähnung der bevorstehenden Aufführung des Figaro; derselbe war an seine, vermuthlich in Baden befindliche Frau gerichtet und ist im August 1789 geschrieben.]

schuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. — Schon letztens als ich bei Ihnen war wollte ich mein Herz ausleeren — allein ich hatte das Herz nicht! — und hätte es noch nicht — — — wenn ich nicht wüßte, daß Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückseelige, höchsttraurige Laage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! anstatt Dankſagungen komme ich mit neuen Bitten! — — Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen.

Die folgenden Tage brachten ihm bessere Hoffnung auf die Genesung seiner Frau;

nun fange ich an wieder zur Arbeit aufgelegt zu seyn — aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich — freylich nur für den Augenblick! — Liebster, bester Freund und Bruder — Sie kennen meine dermaligen Umstände, Sie wissen aber auch meine Aussichten; bey diesem, was wir gesprochen, bleibt es; so oder so, Sie verstehen mich; — unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse; nebstbei tragen mir die 2 Dedicationen auch etwas ein; in ein paar Monathen muß mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein, folglich können Sie, bester Freund, bey mir nichts riskiren; nun kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? —

Obwohl Mozart terminweise Rückzahlungen anbot, scheint doch eine so umfangreiche Unterstützung nicht möglich gewesen zu sein; der Freund ließ ihn einige Tage ohne Antwort, was Mozart in neue Bestürzung versetzte.

Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben; nur muß ich noch hinzufügen, daß ich keiner so ansehnlichen Summe benöthiget sein würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Cur meiner Frau bevorstünden, besonders wenn sie nach Baaden muß; 2tens da ich in kurzer Zeit versichert bin in bessere Umstände zu kommen, so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie gros ist; 3tens muß ich Sie beschwören, daß wenn es Ihnen ganz unmöglich wäre mir diesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und Bruderliebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblicke mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an; zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewis nicht, dazu kennen Sie mich zu gut; — Mistrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und

mein Betragen kennen; — folglich verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen — —

„Ich bin doch sehr unglücklich!" schreibt er in der Nachschrift des Briefes[3]. Und diese Stimmung dauerte noch fort:

Ich habe (schreibt er vermuthlich bald nachher) seit der Zeit als Sie mir so einen großen Freundschaftsdienst erwiesen in Jammer gelebt, so daß ich nicht nur nicht ausgehen, sondern auch nicht schreiben konnte, aus lauter Gram. — Dermalen ist sie ruhiger — — — sie gibt sich zum Erstaunen in ihr Schicksal und erwartet Besserung oder Tod mit wahrer philosophischer Gelassenheit, mit thränenden Augen schreibe ich dieses. — Wenn Sie können, bester Freund, so besuchen Sie uns; und wenn Sie können, so stehen Sie mir mit Rath und That bey in bewußter Sache.

Die sichere Aussicht auf eine dauernde Verbesserung seiner äußeren Lage, welche er gegen Puchberg ausspricht, gründete sich wie es scheint auf die Anerbietungen, die ihm in Berlin gemacht worden waren; er hatte sie dem Kaiser mitgetheilt und durfte also auf eine entsprechende Entschädigung rechnen. Allein die Umstände waren nicht günstig und Mozart nicht der Mann, eine solche Angelegenheit mit Geschick und Nachdruck zu betreiben.

Die Wirkung dieser traurigen Verhältnisse erkennt man auch in der geringen Produktivität dieser Zeit. Das Verzeichnis Mozarts weist nach seiner Rückkehr folgende Kompositionen auf:

1789. Juni Ein Quartett für S. Maj. den König von Preußen D dur (575 K., S. XIV. 21).
Juli Sonate für Klavier allein D dur (576 K., S. XX. 17).
Rondo in meine Oper Figaro für Mad. Ferrarese del Bene Al desio (577 K.).
August Aria in die Oper I due baroni für Mlle. Louise Villeneuve Alma grande e nobil core (578 K., S. VI. 42).
17. Sept. Arie in die Oper Der Balbier von Seviglien für Mad. Hofer „Schon lacht der holde Frühling" (580 K., S. XXIV. 48).
29. Sept. Quintett für Clarinetto, 2 Violin, Viola und Violoncello A dur (581 K., S. XIII. 6), zuerst öffentlich gespielt im Konzert für den Pensionsfonds am 22. Dec. 1789[4].
Octob. Arie in die Oper Il burbero für Mlle. Villeneuve Chi sà, chi sà qual sia (582 K., S. VI. 43).
Detto. Vado! ma dove? (583 K., S. VI. 44).

[3] [„Den 17. Juli 1789 eod. die beantwortet und 150 fl. gesandt" lautet Puchbergs Unterschrift unter dem Briefe, welche bei Jahn und Nohl fehlt.]

[4] N. Wien. Mus. Ztg. 1852 Nr. 35. [Pohl, Denkschrift S. 63.]

Decemb. Eine Arie welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war für Benucci Rivolgete à me lo sguardo (584 K., S. VI. 45).
12 Menuetts (585 K., S. XI. 2) und 12 Teutsche (586 K., S. XI. 10).

Indessen mochten die Berliner Aussichten doch eine Veranlassung sein, den Figaro im August wieder auf die Bühne zu bringen. Dafür schrieb Mozart auf den Wunsch der damaligen ersten Sängerin Mad. Adriana Ferrarese del Bene, welche am 13. Okt. 1788 zuerst aufgetreten war[5], die große Arie (577 K.). Für Louise Villeneuve komponirte er in den nächsten Monaten drei Arien als Einlegstücke in fremde Opern (578. 582. 583 K.), vielleicht schon mit Rücksicht auf die eigene neue Oper, in welcher sie mitzuwirken hatte.

Der Beifall, mit welchem Figaro von neuem aufgenommen wurde[6], trug ohne Zweifel mit dazu bei, daß Mozart vom Kaiser den Auftrag erhielt, eine Oper zu schreiben. „Es stand nicht in seiner Gewalt", sagt Niemetschek (S. 43), „den Auftrag abzulehnen, und der Text ward ihm ausdrücklich aufgetragen"[7]. Es war Così fan tutte osia La scuola degli amanti von da Ponte[8]. Wir finden Mozart im Dezember 1789 mit derselben beschäftigt; am 31. Dezember hielt er „eine kleine Oper-Probe" in seinem Hause, zu welcher nur Haydn und Puchberg geladen wurden[9]. Im Januar 1790 ist sie als vollendet in sein Verzeichnis eingetragen. Auch bei dieser Oper hatte er mit Intriguen der italiänischen Musiker zu kämpfen, die jedoch gegenüber dem

[5] Wien. Ztg. 1788, 15. Okt. Nr. 83 S. 2541.

[6] Vom 29. August an, wo Figaro zuerst wieder auf die Bühne kam, wurde er elfmal gegeben (31. Aug. 2. 11. 19. Sept. 3. 9. 24. Okt. 5. 13. 27. Nov.), im Jahre 1790 fünfzehnmal, im Jahre 1791 dreimal.

[7] Fr. Heinse (Reise- und Lebensskizzen I S. 184 f.) erwähnt eines Gerüchtes, dem zufolge eine zwischen zwei Offizieren und deren Geliebten in Wien damals vorgefallene Geschichte, über welche viel gesprochen worden sei, den Stoff zu der Oper gegeben habe, und zwar auf die ausdrückliche Veranlassung des Kaisers.

[8] Da Ponte erwähnt derselben nur ganz kurz (Mem. II p. 109).

[9] [Die Nachrichten über Così fan tutte werden um einige kleine Züge vermehrt durch die Briefe an Puchberg vom 29. Dez. 1789 (Notteb. S. 63) und vom 20. Jan. 1790 (Notteb. S. 57); das Datum des ersteren ist von Spitta festgestellt (A. M. Z. 1880 S. 417). Mozart erhielt für die Oper 200 Dukaten, nicht, wie I S. 829 vermuthet wurde, nur 100; bis zu ihrem Empfang mußte der brave Puchberg wieder helfen.]

Willen des Kaiſers erfolglos blieben[10]. Am 21. Januar war die erſte Inſtrumentalprobe im Theater; am 26. Jan. wurde die Oper zuerſt mit folgender Beſetzung

Fiordiligi	Dame Ferraresi e sorelle abitanti	Sgra. Ferraresi del Bene.
Dorabella	in Napoli	Sgra. L. Villeneuve.
Guillelmo	amanti delle medesime	Sign. Benucci.
Ferrando		Sign. Calvesi.
Despina cameriera		Sigra. Bussani.
Don Alfonso vecchio filosofo		Sign. Bussani.

im Burgtheater aufgeführt[11]. Wie es ſcheint hatte ſie Erfolg[12], obgleich ſie nicht lange auf dem Repertoire blieb[13]. Leider ſind wir über Ausarbeitung und Aufführung dieſer Oper ohne alle nähere Auskunft.

Da Ponte läßt uns als ſelbſtändiger Dichter eines Operntextes[14] um ſo deutlicher erkennen, wie viel er ſonſt ſeinen Vorbildern verdankt. Erfindung in den Situationen, ſcharfe Charakterzeichnung der Perſonen vermißt man nur allzuſehr, obgleich Gewandtheit und Geſchicklichkeit in der Faktur auch hier nicht zu verkennen iſt. Die Handlung iſt ihrem Hauptgange nach folgende.

Zwei junge Offiziere in Neapel[15], **Ferrando** (Tenor) und **Guillelmo** Baß, welche mit zwei Schweſtern, **Dorabella** und **Fiordiligi**, verlobt ſind, finden wir im Kaffeehaus mit ihrem Freunde **Don Alfonso**, einem alten Hageſtolzen, in lebhaftem Streit, weil er behauptet hat, ihre Bräute würden ihnen, wenn ſie auf die

[10] „Mündlich werde ich Ihnen Cabalen von Salieri erzählen, die aber alle ſchon zu Waſſer geworden ſind". Brief vom 29. Dezember.

[11] In der Wien. Ztg. 1790 Nr. 9 Anh. iſt das Datum „Mittwoch 16. Jan." verdruckt. Blaſnak, Chronik des Burgtheaters S. 67.

[12] Journ. des Luxus u. d. Moden 1790 S. 148 f.: „Ich kündige Ihnen wieder ein neues vortreffliches Werk von Mozart an, das unſer Theater erhalten hat. Geſtern nämlich wurde es zum erſtenmal auf dem k. k. Nationaltheater gegeben. Es hat den Titel Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Von der Muſik iſt, glaub ich, alles geſagt, daß ſie von Mozart iſt". „La musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant, Zinzendorfs Tagebuch vom 26. Jan. bei Pohl, Haydn II S. 125.

[13] Sie wurde nach der erſten Aufführung wiederholt am 28. 30. Jan., 7. 11. Febr. Nach dem am 20. Febr. erfolgten Tode Joſephs II. blieben die Theater bis zum 12. April geſchloſſen; Mozarts Oper wurde wieder gegeben 6. 12. Juni, 6. 16. Juli, 17. Aug., alſo im ganzen zehnmal, dann ließ man ſie liegen.

[14] Das erſte Textbuch Così fan tutte o sia la scuola degli amanti. Dramma giocoso in due atti da rappresentarsi nel teatro di corte l'anno 1790 hat mir Sonnleithner mitgeteilt. Dasſelbe beſitzt Deſſauer in Wien, nach Köchel Z.

[15] Urſprünglich war I sc. 9 im Recitativ Trieste geſchrieben, was in Napoli geändert iſt.

Probe gestellt würden, die Treue nicht bewahren. Ihrer Aufforderung, mit dem Degen diese Beleidigung zu vertreten, setzt er die alte Erfahrung entgegen, Weibertreue sei ein Phönix, den niemand gesehen habe[16]; jeder erklärt, seine Braut sei dieser Phönix. Endlich vereinigen sie sich zu einer Wette. Die beiden Verlobten verpflichten sich auf Offizierparole, während der nächsten vier und zwanzig Stunden nichts zu verrathen und unbedingt zu thun, was Don Alfonso ihnen vorschreibe, um die Geliebten zu prüfen, wogegen dieser aufrecht hält, daß die Mädchen in der angegebenen Frist der Versuchung unterliegen werden. Die jungen Männer beschließen, ihres Sieges gewiß, von dem Ertrag der Wette ein brillantes Fest zu Ehren ihrer Schönen zu geben.

Fiordiligi und Dorabella erwarten in ihrem Garten am Meersufer ihre Geliebten; voll Sehnsucht betrachten sie deren Porträts, jede erklärt ihren Bräutigam für den schönsten und reizendsten. Da bringt Alfonso die Schreckenskunde, daß Ferrando und Guillelmo Befehl erhalten haben, mit ihrem Regiment sofort ins Feld zu ziehen. Niedergeschlagen folgen ihm die Liebhaber um Abschied zu nehmen, der die Mädchen zu den leidenschaftlichsten Äußerungen des Schmerzes und der Liebe aufregt; jene drücken ihr Entzücken darüber gegen Don Alfonso aus, der das Ende loben will. Ein kriegerischer Marsch mit einem lebhaften Chor kommt aus der Ferne heran[17], die Liebenden raffen sich zu einem letzten, von Schluchzen erstickten Lebewohl zusammen, bei dem Don Alfonso kaum das Lachen verbeißen kann. Mit dem von neuem einfallenden Marsch entfernen sich die Offiziere und die Mädchen vereinigen sich mit Don Alfonso zu zärtlichen Grüßen und Wünschen, welche sie der fortsegelnden Barke nachsenden.

Despina, das Kammermädchen der beiden Damen, wartet ungeduldig auf sie mit der Chokolade[18]. Sie ist höchst erstaunt, als diese mit allen Äußerungen des heftigsten Schmerzes eintreten, den besonders Dorabella im hochtragischen Stil äußert; ihr Erstaunen

[16] Die Worte, mit denen Don Alfonso das zweite Terzett beginnt:

È la fede delle femine
Come l'Araba fenice:
Che vi sia, ciascun lo dice,
Dove sia, nessun lo sà

sind aus Metastasio's Demetrio (II sc. 3) entlehnt, von diesem selbst als Canon komponirt (wo es nur heißt la fede degli amanti). Es ist also ein altes bekanntes Lied, was Alfonso ihnen vorsingt.

[17] Nach der Originalpartitur wird der Marsch erst vom Orchester allein, anfangs piano, vom zweiten Theil an crescendo gespielt; bei der Wiederholung fällt der Chor forte ein.

[18] Ursprünglich sollte diese Scene mit einer Cavatine der Despina eingeleitet werden; denn neben dem Recitativ steht Dopo la cavatina di Despina. Mozart hat diese Worte durchgestrichen, offenbar weil man nachher für die Arie der Despina einen besseren Platz fand.

macht, als sie die Briefe hört und sie räth ihren Herrinnen, die Sache nur leicht zu nehmen und sich über die Trennung durch Zerstreuung hinwegzusetzen. Auf die ernsten Zurückweisungen, welche sie dafür erfährt, antwortet sie mit einer Berufung auf den Wankelmuth der Männer und alle der Soldaten, die gar nicht verdienten, anders behandelt zu werden.

Don Alfonso sucht nun, um seinen Plan ausführen zu können, Despina zu gewinnen. Einige Goldstücke und die Aussicht auf reiche Belohnung machen sie schnell bereit zwei Freunden, welche in ihre Fräulein verliebt seien, den Zugang zu erleichtern. Er holt ihr sogleich Ferrando und Guillelmo, als vornehme Albanesen verkleidet und durch falsche große Bärte entstellt, so daß sie der Despina als wahres antidoto d'amor vorkommen. Während sie sich der Gunst des Kammermädchens empfehlen, kommen die Damen darüber zu: ihre Entrüstung über die Anwesenheit fremder Männer steigert sich zum lebhaftesten Zorn, als diese ohne weiteres auf die Knie fallen und ihnen eine Liebeserklärung machen. Don Alfonso, der bedeutet um einen förmlichen Skandal zu vermeiden, stellt sich, als ob er zu seiner größten Überraschung alte gute Freunde in den Albanesen erkenne und sucht zu vermitteln. Als aber diese mit ihren dreisten Liebesanträgen fortfahren, wirft sich Fiordiligi in die Brust, ihre Treue sei felsenfest und ohne Wanken. Der Erfolg ist, daß Guillelmo eine neue Liebeserklärung wagt, die aber die Damen nicht ganz anhören, sondern endlich weggehen und sie stehen lassen. Kaum sind sie fort, so brechen die beiden in lautes Gelächter aus, das sie nur mit Mühe auf Don Alfonso's inständiges Bitten mäßigen. Der erste Angriff, der durch Überraschung im Sturm zum Ziele führen solle, ist abgeschlagen; man zieht sich zurück und Don Alfonso bereitet mit Despina einen neuen Plan vor.

Fiordiligi und Dorabella schwärmen wieder in ihrem Garten im Andenken an schöne Stunden, da stürzen die beiden Albanesen herein. Sie sind entschlossen sich zu vergiften, vergebens sucht Don Alfonso sie zurückzuhalten; angesichts der grausamen Schönen leeren sie das Fläschchen und sinken unter Zuckungen jeder auf einer Rasenbank zusammen. Vom heftigsten Schrecken ergriffen rufen die Damen, durch Don Alfonso von allem unterrichtet, Despina herbei, welche mit jenem zum Arzt eilt, nachdem sie ihre Gebieterinnen aufgefordert hat, die Leidenden zu unterstützen. Das wagen diese aber nicht, sondern betrachten die Männer in tiefer Gemüthsbewegung von ferne, was diesen äußerst komisch vorkommt; nur allmählich kommen sie näher und fangen an, ein Interesse für sie an den Tag zu legen, das wiederum jene beunruhigt. Da kommt Don Alfonso mit Despina zurück, welche sich als Arzt verkleidet hat; es ist ein Charlatan nach der neuesten Mode à la Mesmer, der durch Magnetisiren Wunder zu thun verspricht. Die geängstigten Mädchen müssen sich seiner Anordnung bequemen und den Kranken den Kopf halten, während er sie mit seinem Magnetisirstäbchen wieder ins

Leben ruft. Als sie sich in den Armen der Schönen sehen, fangen sie ekstatisch an zu schwärmen, was diese als eine Nachwirkung der Kur anfangs, obgleich nicht ohne Unruhe, geschehen lassen, bis sie in ihrer Begeisterung um einen Kuß bitten. Da empört sich von neuem der Stolz der Damen, und sie gerathen in eine so heftige Wuth, daß die andern über die Aufrichtigkeit ihrer Empfindungen bedenklich zu werden anfangen; mit dieser allgemeinen, hoch gesteigerten Verwirrung schließt das erste Finale.

Beim Beginn des zweiten Aufzugs sucht Despina ihren Damen die überspannten Begriffe von Treue und zugleich die Furcht vor den Gefahren eines Liebesabenteuers der Art auszureden; sie entwirft ihnen das Bild eines Mädchens, das mit den Männern zu seiner Unterhaltung spielt, wie es sich gehört, und bemerkt zu ihrer Genugthuung, daß ihre Worte einigen Eindruck machen. In der That, als die Schwestern allein sind, erklärt sich zuerst Dorabella geneigt, Guillelmo, der sich nun um ihre Gunst beworben hat, Gehör zu geben, und auch Fiordiligi zeigt sich nach einigem Widerstreben bereit, mit Ferrando einen Versuch zu machen. In dieser günstigen Stimmung werden sie von Don Alfonso zu einem kleinen Fest in den Garten eingeladen, wo die Liebhaber sie mit einem Ständchen empfangen. Sie zeigen sich nun ebenso bescheiden und blöde, als vorher dreist und zudringlich; Don Alfonso muß für sie das Wort nehmen, Despina antwortet für die Damen, die Versöhnung wird mit einem Händedruck besiegelt. Nach einigen gleichgültigen Gesprächen entfernen sich Ferrando und Fiordiligi. Guillelmo äußert sich nun zärtlicher gegen Dorabella und bietet ihr ein kostbares goldenes Herz zum Geschenk an; sie nimmt es ohne Umstände, erklärt ihm, daß sie ihm ihr Herz nicht wieder schenken könne, weil er es schon besitze, läßt es geschehen, daß er das Porträt Ferrando's von ihrem Busen ablöst und zu sich nimmt, und giebt sich ohne Bedenken dem zärtlichsten Liebesgetändel hin. Darauf kommt Ferrando mit Fiordiligi zurück, die ihn zwar mit Strenge abweist, allein doch durchfühlen läßt, daß sie gegen seine Klagen nicht unempfindlich sei; er wagt noch eine zarte Liebeserklärung und geht, als auch diese keine Erhörung findet, verzweifelnd ab. Allein gelassen gesteht sie sich zwar ein, daß ihr Herz getroffen sei, aber ihr Vorsatz steht fest, dieser Versuchung zu widerstehen und dem Verlobten die Treue zu halten.

Während Ferrando mit lebhafter Freude Guillelmo berichtet, wie standhaft Fiordiligi seinen Bewerbungen widerstanden habe, muß er von diesem zu seiner Bestürzung hören, wie leicht sich Dorabella ergeben hat, und sogar einige übermüthige Bemerkungen seines Freundes ruhig hinnehmen. Sein Schmerz ist um so größer, da in seinem Herzen die Liebe zu der Treulosen noch nicht erstickt ist. Guillelmo sieht nun die Wette als erledigt an, Don Alfonso aber verlangt, daß noch ein Angriff auf Fiordiligi gemacht werden solle.

Diese macht ihrer Schwester die heftigsten Vorwürfe über ihren Leichtsinn, worauf diese mit größter Offenheit nur erwiedert, daß sie ihrer Neigung nicht gebieten könne noch wolle. Ganz empört darüber faßt Fiordiligi, um ihrer eigenen Schwäche zuvorzukommen, den Entschluß, in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen und mit ihm die Gefahren des Kampfes zu theilen. Sie läßt sich eine Uniform bringen, setzt den Hut auf, nimmt den Degen in die Hand — da stürzt Ferrando herein und beschwört sie, ihn zu tödten, ehe sie ihn verlasse. Das ist zu viel, sie kann seinem Schmerz nicht widerstehen und sinkt besiegt an seine Brust.

Nun ist die Reihe außer sich zu sein an Guillelmo. Beide sind sich einig, die Mädchen zu verlassen, nur allmählich beruhigt sie Don Alfonso und bringt sie dahin, eine philosophische Beruhigung aus der Überzeugung zu gewinnen, die sie nun mit ihm theilen: così fan tutte! Also heirathen wollen sie ihre Bräute, aber vorher noch für ihre Treulosigkeit bestrafen, und gerade bringt Despina die Nachricht, daß die Damen entschlossen sind, noch denselben Abend ihre neuen Liebhaber zu heirathen und sie beauftragt haben, den Notar zu holen.

Empfangen von Despina und Don Alfonso und dem glückwünschenden Chor der Diener und Spielleute treten die beiden Paare in die festlich geschmückten Räume und lassen sich unter zärtlichen Wechselreden zu einem heiteren Mahl nieder. Da erscheint Despina als Notar verkleidet und liest den Ehekontrakt vor; kaum ist er unterzeichnet, als man von fern den Marsch und Chor des ersten Aufzugs hört, Don Alfonso bringt voll Schrecken die Nachricht, daß das Regiment plötzlich zurückgerufen ist und die alten Geliebten sich dem Hause nahen. In Hast werden die Albanesen und der Notar versteckt, und in der tödlichsten Angst und Verlegenheit empfangen die Mädchen ihre mit lauter Fröhlichkeit heimkehrenden Geliebten. Don Alfonso, der den Vermittler macht, weiß es herbeizuführen, daß der Notar im Nebenzimmer entdeckt wird; allein Despina giebt sich zu erkennen und behauptet, so eben von einem Maskenballe nach Hause gekommen zu sein. Als aber nun auch der Ehekontrakt Guillelmo in die Hände fällt, müssen die Mädchen den erzürnten Liebhabern gegenüber das Geständnis ihrer Schuld ablegen, worauf sich diese ihnen als die Albanesen entdecken, indem Guillelmo das Porträt Dorabella wiedergiebt und spöttisch die Melodie des Duetts wiederholt, worauf beide in gleicher Weise Despina als Doktor begrüßen. Nach dieser beschämenden Aufklärung mahnt Don Alfonso zum Frieden und führt die Paare zusammen, welche sich rasch versöhnen; schließlich vereinigen alle sich in der Moral

Fortunato l'uom, che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fà.

Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.

In Wien wurde die Oper italiäniſch erſt 1858 wieder gegeben, aber deutſch brachte man ſie im Jahre 1794 in einer Bearbeitung von Gieſeke unter dem Titel Die Schule der Liebe auf dem Theater an der Wien wieder zur Aufführung; 1804 (23. Sept.) im k. k. Hoftheater als Mädchentreue; 1814 wieder auf dem Theater an der Wien nach Treitſchke's Bearbeitung Die Zauberprobe; 1819 und 1840 auf dem k. k. Hoftheater nach der früheren Überſetzung, 1863 nach Schneiders Bearbeitung; im neuen Opernhauſe am 18. Oktober 1872. Auch in Berlin, wo ſie zuerſt am 6. Aug. 1792 unter dem Titel Eine machts wie die andere gegeben ward[19], verſuchte man es 1805 mit der Bretznerſchen Überſetzung Weibertreue oder Die Mädchen ſind von Flandern (Leipzig 1794)[20], auf welche 1820 Herklots' Bearbeitung Die verfängliche Wette folgte. Indeſſen kehrte man bei der Wiederaufnahme auf dem Königſtädter Theater im Jahre 1826 zu der älteren Bearbeitung zurück[21], die aber im Jahre 1831 einer anderen von einem unbekannten Verfaſſer weichen mußte[22]; dieſe behielt man bei den Aufführungen im Jahre 1832 und 1835 bei, zog aber 1846 eine neue Bearbeitung von L. Schneider So machens Alle) vor[23]. In Prag nahm Guardaſoni Così fan tutte ſogleich auf ſein Repertoire[24], ſpäter wurde die Oper dort deutſch als Mädchentreue 1808[25], als Zauberprobe 1823[26], im Jahre 1831 böhmiſch[27] und 1838 italiäniſch durch die Schüler des Conſervatoriums aufgeführt[28]. Durch Guardaſoni war ſie auch in Leipzig bekannt geworden, wo ſie nachmals 1805 deutſch als Weiber-

[19] Schneider, Geſch. d. Oper S. 61.
[20] Schneider a. a. O. S. 76.
[21] A. M. Z. XXVIII S. 26. Berl. Muſ. Ztg. III S. 12 f.
[22] A. M. Z. XXVIII S. 550. [S. u. Anm. 47.]
[23] A. M. Z. XLVIII S. 870.
[24] [Die erſte Aufführung in Prag fand 1791 noch bei Mozarts Lebenszeit ſtatt, da er auf dem Textbuch als Maestro di Capella in attual servizio di sua Maestà Cesarea bezeichnet wird. Teuber II S. 268.]
[25] A. M. Z. X S. 409.
[26] A. M. Z. XXV S. 428.
[27] A. M. Z. XXXIII S. 222.
[28] A. M. Z. XL S. 440.

treue[29], und 1830 von der italiänischen Operngesellschaft in Dresden aufgeführt wurde[30]. Così fan tutte ist merkwürdiger Weise die erste Oper Mozarts, welche in Dresden 1791 auf die Bühne kam, und hielt sich dort auf dem Repertoire, war aber auch im Jahre 1812 noch die einzige Mozartsche Oper desselben geblieben[31]. Außer anderen Orten kam die Oper auch in Frankfurt und Weimar noch in den 90er Jahren zur Aufführung[32]. In Italien hat dieselbe ebenso wenig festen Fuß fassen können als die übrigen; nur vereinzelt ist sie in Mailand im Jahre 1808 und 1814[33] und in Turin 1816[34] gegeben worden. In Paris wurde Così fan tutte im Odeon von der italiänischen Operngesellschaft in den Jahren 1811, 1817 und 1820 vortrefflich und mit Beifall aufgeführt[35], in London wurde sie zuerst 1811, dann 1828 in englischer Bearbeitung von Arnold gegeben[36] und entzückte im Jahre 1842 in den Vorstellungen der italiänischen Oper[37].

Wenn Mozarts Musik (588 K., S. V. 19 mit dem Rev. Bericht von Rietz-Wüllner)[38] bei dieser Oper sogleich allgemeine Aner-

[29] A. M. Z. VII S. 240.

[30] A. M. Z. XXXII S. 375. Fr. Heinse, Reise- und Lebensskizzen I S. 183 f.

[31] A. M. Z. XIV S. 189, vgl. XVI S. 154.

[32] [Goethe's Mutter schreibt am 15. Mai 1797: „Die Oper Cosa vau Tutti — oder so machen sies alle — soll in Weimar so sehr viel durch den verbeßerten Text gewonnen haben — denn den wir hir haben der ist abscheulich — es ist also dieser verbeßerte Text darum Herr Bernhardt dich höfflich ersuchen läßt" — Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 4. S. 126. In Frankfurt war 1791 eine Bearbeitung: Liebe und Versuchung (v. Stegmann) erschienen. In Weimar wurde die Oper 1795 durch Vulpius („So sind sie alle, alle", bearbeitet. Vierteljahrsschr. für Litt. III S. 478, und am 10. Jan. 1797 zuerst aufgeführt. Vgl. Burkhardt, Das Repertoire des Weim. Theaters unter Goethe's Leitung (1891) S. 144.]

[33] A. M. Z. XII S. 500. XVI S. 451. [34] A. M. Z. XVIII S. 895.

[35] A. M. Z. XIII S. 526. 720. XIX S. 550. XXII S. 813. [Später (1863 haben Barbier und Carré der Mozartschen Musik eine Bearbeitung von Shakespeare's Verlorener Liebesmühe (Peines d'amour perdues) zu Grunde gelegt, doch ohne Erfolg beim Publikum. Wilder S. 270.]

[36] Pohl, Mozart und Haydn in London S. 146 f. Parke, Mus. mem. II p. 259.

[37] A. M. Z. XLIV S. 750.

[38] Die Originalpartitur (im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin) ist ganz in Mozarts gewöhnlicher Weise eingerichtet und geschrieben, enthält jedoch mehr Abbreviaturen, wie andere. Außer einigen Extrablättern für die Blasinstrumente fehlen die Recitative der Scena XI und XII des zweiten Akts; dieselben sind durch eine andere, nicht von Mozarts Hand geschriebene Komposition desselben Textes ersetzt, welche im Anhange der neuen Ausgabe

kennung fand, wozu die Verbreitung des Figaro und Don Giovanni trotz so mannigfachen Widerspruchs nicht wenig mitgewirkt hatte[39], so verurtheilte man ebenso allgemein das Libretto als einen der abgeschmacktesten Operntexte[40]; und dieses Urtheil ist mit wenigen Ausnahmen[41] das geltende geblieben. Besonders zwei Vorwürfe hat man demselben gemacht. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß weder die Geliebten noch Despina in ihren Verkleidungen von den beiden Mädchen erkannt werden, und das sittliche Gefühl wird durch die Frivolität einer so unwürdigen Probe und wo möglich noch mehr durch die Leichtfertigkeit beleidigt, mit welcher nach dem unglücklichen Ausgang alle sich sofort in der wahren Lebensphilosophie der Toleranz vereinigen. Beide Vorwürfe sind begründet; indessen würden sie es allein schwerlich ausreichend erklären, daß die Oper sich trotz verschiedener Versuche, durch Umarbeitungen diesen Mängeln abzuhelfen, nirgend dauernd auf dem Repertoire gehalten hat[42].

Unleugbar ist das Mittel der Verkleidungen trivial und an sich wenig unterhaltend; allein die Menge von Lustspielen, deren wesentliche Pointe in Verkleidungen steckt und die den größten Beifall gefunden haben und finden, beweist, daß das Publikum in dieser Beziehung keineswegs schwierig ist. Auch ist es keine unbillige Anforderung an die Einbildungskraft des Zuschauers,

mitgetheilt wird; ferner fehlt das Ständchen (21), das begleitete Recitativ der Fiordiligi vor der Arie 25 und die ganze Scena XIII des zweiten Akts.

[39] B. A. Weber erklärte nach der Aufführung in Berlin (Mus. Monatsschr. 1792 S. 137): „Nach der Hochzeit des Figaro ist diese Oper unstreitig die vorzüglichste. Besonders sind die vielstimmigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die sich eher fühlen als beschreiben lassen".

[40] Journ. d. Mod. 1792 S. 404: „Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Komposition besucht". [Hanslick, Die moderne Oper S. 45.]

[41] In einem „musikalischen Briefwechsel" (Berlin. mus. Ztg. 1805 S. 293 f.) wird erst die Oper, Text wie Musik, hart mitgenommen von Arithmos, dessen Ansicht aber dann von Phantasus als bornirte Philisterei verspottet und die Oper als ein Muster echter Ironie gepriesen. Auch E. T. A. Hoffmann, der das Wesen der wahren komischen Oper in das Phantastische setzt, „das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht", findet, daß der verachtete Text von Così fan tutte wahrhaft opernmäßig ist (Serapionsbrüder I, 2, 1. Ges. Schr. I S. 120 f.).

[42] Vgl. A. v. Wolzogen: Mozarts Così fan tutte auf der deutschen Bühne, Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 137 f.

auf diese Voraussetzung einzugehen, welche in jedem Drama ungleich bedeutsamere Abweichungen von der Wirklichkeit zugestehen muß und leicht zugesteht. Allein die Phantasie nimmt dergleichen Unwahrscheinlichkeiten nur willig an, insofern sie als äußerliche Voraussetzungen von Begebenheiten und Handlungen dienen, die von da aus ihren regelrechten Verlauf nehmen. Werden sie Verhältnissen zu Grunde gelegt, deren innere Unwahrheit zu Tage tritt, so wendet sich der Zweifel sofort auch gegen die unwahrscheinliche Voraussetzung. Das unglücklichste Mittel wendete dagegen Treitschke an, indem er in der Zauberprobe Alfonso zu einem Zauberer und Despina zu einem Luftgeist machte und, abgesehen davon, daß die Wunder der Zauberei nur im Märchen glaubhaft sind, die musikalische Charakteristik völlig aufhob. Einen anderen Versuch machte Krebel in einer Bearbeitung: Mädchen sind Mädchen, welche 1816 in Stuttgart aufgeführt wurde, indem er die Geliebten nach langer Abwesenheit heimkehren und, ehe sie den Bräuten wieder vor Augen treten, die Wette unternehmen und ausführen läßt; Despina nimmt die Kur ohne Verkleidung in eigner Person vor und im letzten Finale tritt ein wirklicher Notar auf, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgiebt. Der Gang der Handlung ist ganz verändert, durch einen verwässerten Dialog in die Länge gezogen, fast alle Musikstücke verstellt und aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Noch tiefer griff Herklots bei seiner Bearbeitung Die verhängnisvolle Wette ein[43]. Hier werden die Mädchen nicht von den verkleideten Liebhabern, sondern mit deren Zustimmung von zwei Freunden auf die Probe gestellt; auch nimmt der Bediente derselben Pedrillo an der Intrigue Theil, um den Arzt und Notar vorzustellen. Gar nicht davon zu reden, daß die musikalische Charakteristik dadurch wesentlich geschädigt wird, so ist das Unzarte, welches in der ganzen Aufgabe liegt, dadurch noch um vieles greller geworden, und sowohl die Liebesprobe als die schließliche Versöhnung wirken ungleich verletzender.

Die indignirende Leichtfertigkeit einer Wette, welche Verlobte

[43] In dieser Gestalt ist die Oper nicht allein in Berlin, sondern 1822 in Braunschweig (A. M. Z. XXIV S. 378), 1823 in Kassel (A. M. Z. XXV S. 450) und Stuttgart A. M. Z. XXV S. 766), 1824 in München (A. M. Z. XXVI S. 588) aufgeführt worden.

über die Treue ihrer Bräute eingehen und sich dann selbst dazu hergeben, sie verkleidet auf die Probe zu stellen, ist von da Ponte auf keine Weise durch die Behandlung gemildert. Der ganze Ton der Darstellung ist, obgleich nicht ohne Witz und Lebhaftigkeit, doch nicht fein und geistreich genug, um uns über die Vorstellung eines gefühllosen Scherzes zu erheben. Das Peinliche der Situation wird aber dadurch noch sehr vermehrt, daß die Männer bei der Prüfung ihre Geliebten vertauschen, wodurch es den Anschein gewinnt, als ob jetzt erst die rechten sich gefunden haben. G. Bernhard [Gugler], welcher in einem vortrefflichen Aufsatze[44] Text und Musik der Oper treffend gewürdigt hatte, hat in seiner Bearbeitung Sind sie treu? (Stuttgart 1858) diesen Anstoß gehoben. Hier prüft jeder seine eigne Geliebte, wodurch im Gang der Handlung wie in der Motivirung zweckmäßige Veränderungen hervorgerufen sind[45]. Da Ponte hat die Entschuldigung, welche darin liegt, daß die Mädchen sich unbewußt zu dem Gegenstand ihrer Neigung hingezogen fühlen, aufgegeben gegen die dramatische Wirkung der Verlegenheit, in welche nun auch die Männer gegenseitig gerathen. Dieser Mangel an Feinheit in der Darstellung wird durch den Sinn jener Zeit, welche diese Verhältnisse leichter auffaßte und derber behandelte, wenigstens zum Theil erklärt. Versuche, dem Übelstande zu begegnen, leiden an anderen Schäden[46]. In einer älteren Bearbeitung, Die Wette oder Mädchen-List und -Liebe, deren Verfasser ich nicht kenne[47], ist die Abänderung getroffen, daß das Kammermädchen ihren Damen, ehe die vorgeblichen Fremden eingeführt werden, den Plan Don Alfonso's verräth, so daß die

[44] Morgenblatt 1856 Nr. 4 S. 75 f.

[45] Dadurch ist auch die Versetzung einiger Musikstücke veranlaßt, über die sich theilweise rechten ließe. Die Übersetzung läßt nicht nur alle früheren, die meistens gänzlich mißrathen sind, weit hinter sich zurück, sondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten. [Von neueren Übersetzungen, welche sich an das Original anschließen, sind die von C. Niese in der Gesammtausgabe, und die von Schletterer in der Breitkopf- und Härtelschen Textbibliothek (Nr. 19) zu nennen.]

[46] Eine dänische Bearbeitung von Oehlenschläger, die ich nicht kenne, hat wie es scheint das Sujet vollständig umgestellt. Oehlenschläger, Lebenserinnerungen I S. 121. IV S. 43 f.

[47] [Nach Wolzogen a. a. O. S. 138 war diese Bearbeitung von v. Lichtenstein 1831 für die Berliner Bühne eingerichtet; sie beruhte auf einem Gedanken E. Devrients.]

Bräute mit ihren Geliebten von Anfang an ihren Scherz treiben — selbst die Vergiftungsscene wird von ihnen auf ziemlich unzarte Weise eingeleitet — und diese schließlich um Verzeihung zu bitten haben. Die Verkleidung Despina's als Arzt ist beibehalten, aber im letzten Finale muß ein wirklicher Notar auftreten. In gleicher Weise war Arnold bei seiner englischen Bearbeitung Tit for Tat verfahren[48]. Auch L. Schneider hat dieselbe Änderung vorgenommen, nur daß hier Despina erst mit dem zweiten Aufzug ihren Gebieterinnen verräth, was man gegen sie vorhat, worauf diese von da an die Schwäche heucheln, wodurch sie ihre Geliebten züchtigen. Allein bei dieser Verkehrung wird den Mädchen durch die Art, wie sie auf den beleidigenden Scherz eingehen und ihn erwiedern, eine Unzartheit aufgebürdet, die kaum weniger übel ist als die Schwachheit. Dann aber wird die musikalische Charakteristik zerstört, indem die Mädchen jetzt nur zum Schein äußern sollen, was die Musik ganz ernstlich meint, ein Zwiespalt, der mitunter ganz unerträglich wird. Noch dazu wird das zweite Finale durch die veränderte Katastrophe verstümmelt, indem die artige Partie fortbleibt, in welcher die Männer an die von ihnen gespielte Rolle erinnern[49].

Um das Bedenkliche der Situation einigermaßen zu verdecken, mußte das psychologische Interesse in den Vordergrund treten. Wie eine so auffallende Wandlung der Gesinnung bei bestimmter Charakteranlage unter eigenthümlichen Verhältnissen denkbar sei, war nur durch eine sehr feine, im Detail ausgeführte Zeichnung der Charaktere und Situationen klar zu machen; den Mädchen gegenüber mußten die verschiedenartigen, wechselnden Stimmungen der Männer während derselben Situationen dargelegt werden. Beides würde der musikalischen Ausführung dankbare Aufgaben bieten. Das psychologische Interesse mußte ferner durch eine spannende Handlung gehoben werden. Das Thema einer solchen Wette führt wie von selbst auf lebhafte, einander kreuzende Intriguen, Angriff und Abwehr rufen Überraschungen, Verlegenheiten und Täuschungen hervor, um so mannigfaltiger, je mehr

[48] Hogarth, Mem. of the opera II p. 188 f.

[49] Diese Verballhornung ist den letzten Aufführungen in Leipzig, Dresden, München, Wien und sogar in Karlsruhe von Ed. Devrient (1860) zu Grunde gelegt worden. [Das Textbuch der Breitk. und Härtelschen Sammlung Nr. 230 folgt derselben ebenfalls, und bei den Aufführungen auch der jüngsten Zeit findet sie unseres Wissens durchweg Anwendung.]

man die Stellung der Liebespaare zu einander und den mithelfenden Personen verschränkt. Geht Erfindsamkeit in den Situationen und Feinheit der psychologischen Darstellung Hand in Hand, so kann das Sujet zu einem spannenden Drama gestaltet, auch mit einem Humor behandelt werden, der Schuld und Mißgeschick so nach allen Seiten hin vertheilt, daß das Ganze heiter und versöhnlich abschließt.

Solchen Anforderungen genügt aber da Ponte's Libretto keineswegs; es steht auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa und will mit diesem Maße gemessen sein. Zu einer feineren Charakteristik ist nur bei Fiordiligi bis auf einen gewissen Grad ein Ansatz gemacht, wodurch auch Ferrando eine etwas bestimmtere Stellung erhält; die übrigen Personen haben wesentlich den typischen Charakter der Figuren der opera buffa, denen allein die musikalische Darstellung ein mehr individuelles Gepräge gegeben hat. Auch in den Situationen zeigt sich wenig originelle Erfindung. Der einzige Einfall, durch den die Handlung belebt wird, die vorgebliche Vergiftung und das Auftreten Despina's als Arzt, ist weder fein noch neu, und die Handlung verläuft, ohne daß man sie mit Interesse oder gar mit Spannung verfolgt. Aber sie giebt zu einer Reihe musikalisch dankbarer Situationen Veranlassung, und diese sind, einzeln betrachtet, von da Ponte geschickt behandelt. Die Abschiedsscene, das Sextett, besonders das erste Finale sind ihrer Anlage nach durchaus musikalisch und die Verse da Ponte's fließend und bequem, oft nicht ohne Geist. Leider aber ist seine Kraft durch den ersten Aufzug fast ganz erschöpft. Während dieser durch eine Reihe kontrastirender Situationen namentlich eine Fülle von Ensemblesätzen herbeiführt, wie kaum eine andere Oper, tritt im zweiten Akt eine um so stärker auffallende Monotonie ein. Die Einzelprüfungen der Schönen und die Rückwirkung auf die Männer verlaufen in ganz gleicher Weise ohne eigentliches Interesse, weil die Verschiedenheit im Benehmen der Personen sich nicht in eigenthümlichen Situationen ausspricht. Die Scene, wo die schüchtern gewordenen Liebhaber mit den beleidigten Schönen durch Alfonso und Despina versöhnt werden, ist leider zu keinem bedeutenden Ensemble benutzt, und dem weitern Verlauf der Handlung durch eine künstlichere Verwickelung Ensemblesätze abzugewinnen, scheint da Ponte gar nicht eingefallen zu sein. Offenbar war er nur darauf bedacht, die

nach der Schablone der opera buffa unerläßlichen Arien und Duetts für die Hauptpersonen auf eine angemessen kontrastirende Weise zu vertheilen[50]. Erst im Finale zeigt sich eine festere Haltung, indessen ist gegen die gemächliche Ausführung des Verlobungsfestes die Lösung des Knotens etwas aphoristisch behandelt; die Handlung, die vorher so langsam vorrückte, eilt dem Ende zu, der Wechsel der Kontraste ist zu rasch, um jeden recht wirken zu lassen.

Mozart fand sich also durch diese Aufgabe wieder auf das Gebiet der eigentlichen opera buffa versetzt. Die Handlung ohne innere Bedeutung, die Personen ohne charakteristische Individualität, beide durch das gewöhnliche Mittel der niederen Komik, durch Übertreibung, einigermaßen wirksam gemacht. Leidenschaft und Gefühl äußern sich fast nirgend wahr, sondern sind entweder geradezu erheuchelt oder doch getrübt und gefärbt; damit ist die Quelle für die Mozart eigenthümliche Auffassung musikalischer Darstellung so gut wie verschlossen. Dazu kamen die Ansprüche der darstellenden Künstler, welche berücksichtigt werden mußten. Es kann nicht fehlen, daß diese Umstände auf die Komposition Einfluß übten; eine genaue Prüfung lehrt aber, daß Mozart nicht allein alle Momente, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und zu nutzen wußte, sondern daß die veränderte Aufgabe ihn auch zu neuen, ganz eigenthümlichen Äußerungen seiner Produktionskraft anregte, welche hier Seiten seiner künstlerischen Natur hervortreten lassen, die sich so nirgend sonst offenbaren[51].

[50] Im zweiten Aufzug sind 6 Arien, 4 Duette, das sogenannte Quartett, und die kleine Scene Alfonso's, im ersten aber außer 6 Arien, 2 Duette, 5 Terzette, ein Quintett, ein Sextett und die große Scene mit Chor.

[51] „O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig", sagt Rich. Wagner (Oper u. Drama I S. 54 f.), „daß es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Ein frivol aufgeweckter Dichter reichte ihm seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zum Componiren dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm einflößen konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren". Hotbo (Vorstudien f. Leben und Kunst S. 76 f.) spricht die Ansicht aus, der Umstand, daß in Così fan tutte die Frauen gegen die Männer in Schatten treten, während es im Figaro und Don Giovanni umgekehrt ist, habe Mozart angezogen, „weil er einer Seite entsprach, die sich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte".

Die ziemlich breit ausgeführte Exposition der Oper ist musikalisch nicht undankbar, weil die Empfindungen sich hier noch unbefangen äußern. Die Unbequemlichkeit, daß drei Männerterzette auf einander folgen, ist für Mozart keine, weil er jedes aus der Situation heraus auffaßt, so daß sie als zusammengehörige Glieder eines Organismus eine naturgemäße Steigerung hervorbringen. Im ersten Terzett giebt die aufgeregte Stimmung der jungen Offiziere den Ton an, welche Don Alfonso durch leichte Scherzhaftigkeit zu mäßigen sucht. Im zweiten tritt dieser in den Vordergrund mit seinem alten Liede vom Phönix Weibertreue, das er im Ton gutmüthiger Ironie, den das Orchester trefflich unterstützt, jenen vorsingt, die vergebens mit ihren Einreden durchzudringen suchen — ein ganz eigenthümliches Musikstück voll der besten Laune. Das dritte Terzett zeigt die Lebenslust der Liebhaber, durch die Wette übermüthig gesteigert, im glänzendsten Lichte, und die Musik führt uns das fröhliche Fest, auf das sie sich schon freuen, mit lebhaften Farben vor die Sinne. Die leichte, heitere Stimmung ohne eine tiefer gehende Erregung, welche hier vorherrscht, fixirt den Grundton der Oper. Die jungen Männer sind im allgemeinen charakterisirt, ohne eine Verschiedenheit ihrer Individualität zu betonen; sie stehen zusammen gegen Don Alfonso, der um so schärfer dagegen hervortritt.

Gehobener ist der Situation gemäß das Duett der beiden Mädchen (4), die vor dem Bilde der Geliebten in zärtlichen Gefühlen schwelgen. Der Ausdruck derselben ist von großer Lebendigkeit und sinnlicher Fülle, aber mehr glänzend als warm, jene leisen Accente der Sehnsucht, durch welche Mozart so unnachahmlich das innerste Gefühlsleben der Liebe zu charakterisiren weiß, klingen nirgends durch. Die Übereinstimmung in den Empfindungen läßt auch hier die individuelle Charakteristik zurücktreten, die leichten Modifikationen sind mehr musikalischer als dramatischer Natur.

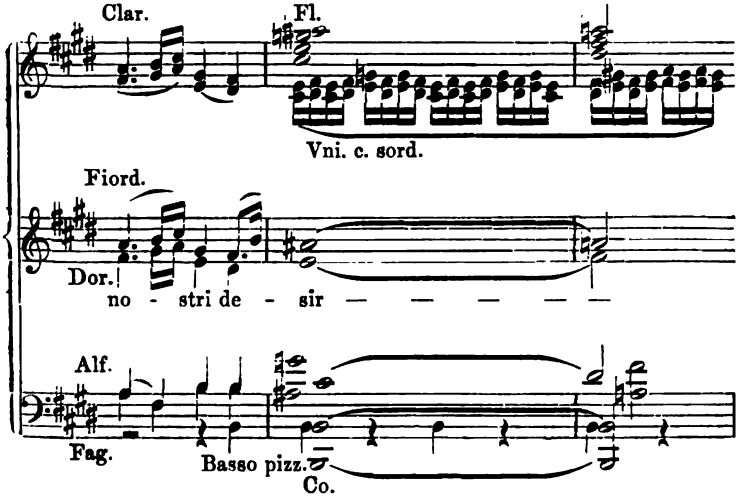
Don Alfonso's kleine Arie (5), in welcher er nach Fassung zu ringen scheint, charakterisirt, da das Ganze Verstellung ist, nicht sein wahres Wesen, sondern die Situation und zwar mit Übertreibung, die gegen sein sonst ruhiges Wesen nur noch schärfer absticht. Wenn Don Alfonso nachher sagt: non son cattivo comico, so ist damit Ton und Vortrag der Arie ganz richtig

bezeichnet; die Mittel der Täuschung sind mit Bewußtsein ohne wahre Empfindung angewendet, und es ist dem Darsteller leicht gemacht, die Ironie unvermerkt durchklingen zu lassen.

Auf eine bisher nicht geahnte Höhe hebt uns das nun folgende Quintett (6). Dem Schmerz der Mädchen über die bevorstehende Trennung, der sich in immer steigender Leidenschaftlichkeit ausspricht, gegenüber äußern die Männer, durch das Bewußtsein ihrer Verstellung nothwendig etwas beklemmt, ihre an sich wahre Empfindung mit mehr Haltung; nur der weichere Ferrando läßt sich allmählich durch die Trauer der Geliebten sympathisch stimmen. So wird das nöthige Temperament der allgemeinen Grundstimmung gewonnen, das hier um so nöthiger ist, damit das ironische Element durch Don Alfonso sich geltend machen könne, welches da, wo die Leidenschaftlichkeit der Mädchen auf ihre Geliebten den größten Eindruck macht, zur rechten Zeit eintritt, damit die ganze Situation nicht in das Gebiet des eigentlich Pathetischen übergreife. Wie Mozart dies Clairobscur benutzt hat, um in den Gefühlen des Liebesschmerzes wahrhaft zu schwelgen, den Zuhörer zu inniger Theilnahme zu stimmen, ohne ihn doch eigentlich gerührt werden zu lassen, weil er ihn durch die immer wieder durchblickende Ironie die Situation als eine heitere auffassen läßt, das ist so wenig zu beschreiben als der zauberhafte Wohllaut, von welchem man wie überströmt wird. Unzweifelhaft gehört dies Quintett in jeder Beziehung zu dem Vollendetsten, was Mozart geleistet hat. Dagegen ist das kleine Duett (7), in welchem Ferrando und Guillelmo die zagenden Bräute zu trösten suchen, sowohl dem musikalischen Gehalt nach als für die Charakteristik unbedeutend, ein kurzes, leicht hingeworfenes Musikstück von gefälligem Charakter, wie das Publikum sie liebte.

Der darauf folgende Marsch mit Chor (8) ist einfach, aber sehr frisch und hübsch, der Situation wie dem Charakter der Oper durchaus entsprechend. Dadurch wird nun die Abschiedsscene (9) herbeigeführt — in der Originalpartitur als Recitativo coi stromenti bezeichnet —, die wiederum durch wunderbare Schönheit und feine Charakteristik ein vollendetes Meisterstück ist. Das abgebrochene Schluchzen der gerührten Mädchen hat, wie die unendliche Betrübtheit bei Kindern, etwas unwiderstehlich Komisches, die Männer scheinen es ihnen unwillkürlich halb im Scherz nach-

zumachen; aber als das letzte Addio gewechſelt iſt, da tönt ein ſo ſüßer und inniger Laut der Klage von ihren Lippen, daß auch die Männer davon ergriffen werden und Don Alfonſo verſtummt. Erſt als das Abſchiednehmen ſich wiederholt, erinnert er durch ſeine ſpöttiſchen Zwiſchenreden daran, wie es mit dem ganzen Abſchied gemeint ſei. Die Wiederholung des Chors unterbricht zur rechten Zeit, damit nicht entweder die Thränen oder das Lachen die Oberhand gewinnen, den zärtlichen Abſchied mit ſeinen friſchen und kräftigen Klängen. Die ganze Scene aber findet ihren Abſchluß in den Grüßen, welche die Mädchen, von Don Alfonſo, der ſich ihren Gefühlen mit einer leiſen Oſtentation hingiebt, unterſtützt, der fortſegelnden Barke nachrufen. Dies Terzettino (10) zeigt, wie unerſchöpflich Mozart in den feinſten Nuancirungen derſelben Stimmung iſt. Der den entfernten Geliebten nachgeſendete Wunſch iſt gehaltener als der Schmerz, welchen der Gedanke an die nahe Trennung und dann das Scheiden ſelbſt hervorruft, aber auch inniger, reiner, und ſo verklären ſich hier alle früheren Gefühle zu einer Harmonie von wunderbar zartem Schmelz, die durch einzelne ſcharfe Vorhalte und beſonders durch die überraſchende Diſſonanz, welche auf desir eintritt

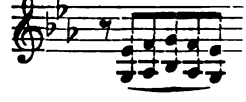


einen ganz eigenen Reiz erhält. Auch die murmelnde Begleitung der gedämpften Violinen gegenüber den weichen und vollen Akkorden der Blasinſtrumente, welche durch die Vorſtellung der

Seefahrt veranlaßt ist, trägt zu dem Kolorit dieses wunderlieblichen Musikstücks bei.

Die Färbung der Instrumentation ist in dieser ganzen ersten Abtheilung vortrefflich beobachtet. Das erste Terzett ist einfach gehalten, die lebhaften Figuren der Saiteninstrumente bestimmen den Charakter, Oboen, Fagotte und Hörner verstärken nur Licht und Schatten; ganz anders im zweiten, wo die Saiteninstrumente leise begleiten, während eine Flöte und ein Fagott die Melodie des Liedes durchführen; das dritte ist glänzend durch Trompeten und Pauken, scharfe Oboen und rasche Geigenbewegung. Während der ganzen Liebesscene treten die Klarinetten in den Vordergrund, der Gesammtton des Orchesters wird voll und weich, in dem letzten Terzett durch das Hinzutreten der Flöten zugleich milder und glänzender; dagegen sticht dann der kräftige Klang des Marsches höchst wirksam ab.

Bis hieher geht alles seinen natürlichen Gang, wir begegnen keinen ungewöhnlichen Charakteren, keinen überraschenden Situationen, aber die Empfindungen äußern sich wahr und einfach unter Umständen, welche eine leicht verständliche Handlung angemessen herbeiführt. Die musikalische Darstellung hat daher eine dankbare Aufgabe; wenn sie wahr ist und die jedesmalige Situation treffend wiedergiebt, ist sie ihrer Wirkung gewiß. Und Mozart hat charakteristische Wahrheit hier mit einer Schönheit der Form, mit einer wahren Wollust des Klanges vereinigt, daß diese anfangs übermächtig sich des Ohres zu bemächtigen scheint und in solcher süßen Fülle kaum irgendwo sonst außer dieser Oper bei ihm sich findet.

Im weiteren Verlauf der Handlung kommt es nun zunächst auf die schärfere Charakteristik der Individualitäten an. Zuerst tritt uns Dorabella entgegen, welche in einer großen, durch ein begleitetes Recitativ eingeleiteten Arie (11) ihren Schmerz ausspricht[52]. Sie besteht aus einem Satz (Allegro agitato), der seinen eigenthümlichen Charakter durch die unruhige Sextolenfigur der Geigen  erhält, die bis kurz vor

[52] [Von dem deutschen Text dieser Arie hat sich nach Köchel (Handschr. Zusatz zu 588) eine zweite Bearbeitung gefunden, von der G. A. Petter in Wien zwei Blätter des Autographs besitzt.]

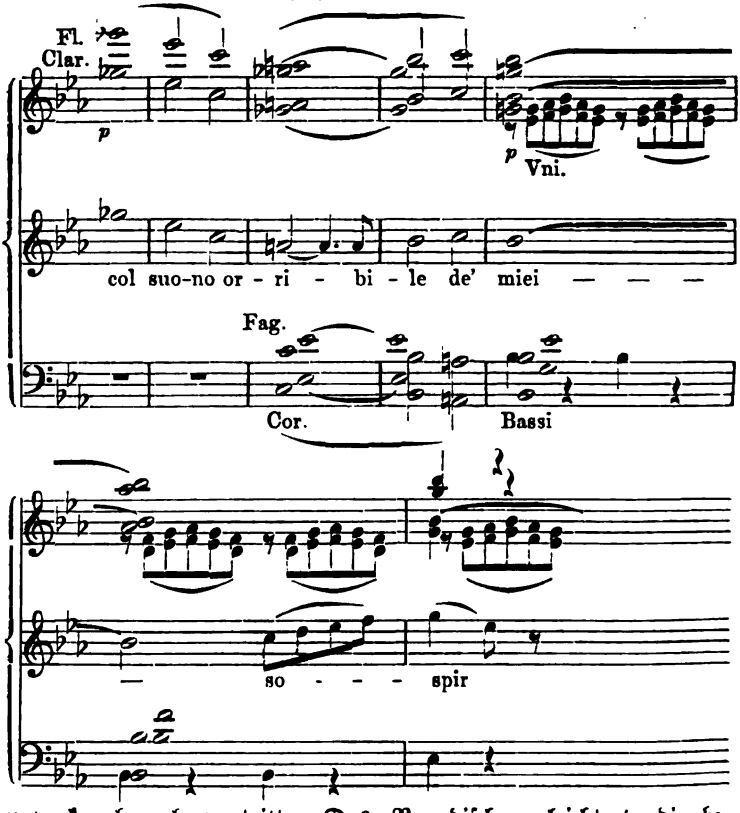
dem Schluß auch nicht einen Takt aussetzt, sondern in verschiedenen Lagen durch mannigfache harmonische Wendungen hindurchgeführt eine unstete zitternde, durch scharfe Accente der Blasinstrumente in vollen Akkorden noch stärker hervorgehobene Bewegung erhält. Über dieser Begleitung bewegt sich die einfache getragene Singstimme in kurzen ausdrucksvollen Phrasen, die sich zu leidenschaftlichen Ausrufen und zum Schluß sogar zu einem unerwarteten Pathos steigern. Die Arie nimmt durch die musikalische Behandlung wie den Gefühlsausdruck einen hohen Rang ein; gegen den Charakter der Dorabella, wie er sich später entwickelt, zeigt sie aber einen auffallenden Widerspruch. Sie ist es, die der Schwester den Vorschlag macht, sich mit den neuen Liebhabern ein Späßchen zu machen, und erscheint in dem Duett, worin diese ihre Zustimmung ausspricht (20), auch musikalisch als die provocirende. In dem Duett mit Guillelmo (23)[53] zeigt sie sich dann in einer Weise entgegenkommend und von heißer Lust ergriffen, daß offenbar ihr wahres Wesen hier seinen Ausdruck findet. Zum Überfluß spricht sie nachher noch in einer Arie (28) ihre Ansicht aus, daß die Liebe über die Herzen gebiete und Widerstand dagegen zu versuchen Thorheit sei. Diese Arie hat mit der ersten darin eine gewisse Verwandtschaft, daß die Singstimme sehr einfach gehalten ist, und der Ausdruck wie dort in schmerzlicher Aufregung, so hier in heiterer Lust ein bestimmtes Niveau nicht übersteigt, allein der Ausdruck selbst ist ein völlig verschiedener. Hier ist kein rücksichtsloses Hingeben an die Lust des Augenblicks, angenehm, lieblich, nicht ohne Lebhaftigkeit, aber ohne eigentliche Wärme und Tiefe der Empfindung. Die Begleitung giebt wiederum das eigenthümliche Kolorit; durch die sehr hervortretenden Blasinstrumente erhält das Ganze etwas sehr Einschmeichelndes und einen blendenden Schimmer besonderer Art. Bei näherer Betrachtung hebt sich indessen der scheinbare Widerspruch zwischen beiden Arien auf. Dorabella ist ein Frauenzimmer, das zwar lebhaft aber nicht tief empfindet, das ihre Gefühlserregungen als einen Genuß ansieht, welchen sie nicht lange entbehren mag; auch den Schmerz sucht sie auf solche Weise zu genießen. Die Äußerungen des Schmerzes steigert sie absichtlich, und sehr bezeichnend ist das eigentliche Toben und Rasen des

[53] Als das schönste Duett der neuesten Oper wird es angezeigt Wien. Ztg. 1790 Nr. 16. Anh.

Schmerzes ins Orchester verlegt, während die Singstimme den wahren, nicht tief greifenden Charakter der Dorabella andeutet. Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Das Übertreiben im Ausdruck des Schmerzes, welches schon darauf hinweist, daß er nicht ganz echt sei, ist im Texte stark hervorgehoben, z. B.

Esempio misero d'amor funesto
Darò all' Eumenidi, se viva resto,
Col suono orribile de' miei sospir

und die Musik kommt dem getreulich nach. Indem sie die pathetische Haltung und Form der opera seria entlehnt, nimmt sie einen parodischen Charakter an, ähnlich wie der Text, wenn er die Furien und sonstigen rhetorischen Apparat der Tragödie anwendet, was namentlich gegen den Schluß



unverkennbar hervortritt. Das Parodische erleichterte die bedenkliche Aufgabe, den musikalischen Ausdruck der Empfindung

ins Übertriebene zu ſteigern, ohne denſelben unnatürlich und unſchön werden zu laſſen. Freilich wird dabei ein feiner Vortrag der Sängerin und das Verſtändnis des Publikums für die Nuancen des Stils vorausgeſetzt[54].

Fiordiligi iſt unverkennbar von da Ponte ſchon der Ferrareſe del Bene wegen begünſtigt, zu der er in einem zärtlichen Verhältnis ſtand[55]. Sie hatte nach ſeiner Ausſage eine ſchöne Stimme und eine eigenthümliche, ſehr ergreifende Vortragsweiſe, und dies wird auch von London aus beſtätigt, obgleich man ſie dort als eigentliche Primadonna nicht gelten ließ[56], wozu auch Mozarts Äußerung ſtimmt, es wolle nicht viel ſagen, daß die Allegrandi viel beſſer als die Ferrareſe ſei (Brief vom 16. April 1789). Sie war nicht gerade ſchön gewachſen, auch keine beſondere Schauſpielerin, aber ſchöne Augen und ein reizender Mund zeichneten ſie aus, und beim Publikum fand ſie großen Beifall. Fiordiligi tritt demnach auch in der muſikaliſchen Darſtellung vor der Schweſter hervor[57]. Gleich die erſte Arie (14), in welcher ſich ihr Charakter ausſpricht, geht aus einer viel günſtigeren Situation hervor. Die verkleideten Liebhaber wagen auch nach entſchiedener Zurückweiſung ihre unverſchämten Anträge zu erneuern. Daß Fiordiligi ſie einer Antwort würdigt und ihre unerſchütterliche Treue zu verſichern für nöthig hält, mag kein Beweis von großem Zartgefühl ſein, jedenfalls iſt Energie und Nachdruck am Ort und ſtarke Farben aufzutragen angemeſſen. Wir finden daher eine vollſtändige Bravourarie in zwei Sätzen, einem Andante und Allegro, dem ſich eine lange Coda in ge-

[54] [Louiſe Villeneuve war nach Pohl (der ſie Aloiſia nennt, Haydn II 124) die Schweſter der Ferrareſe; daher iſt das quelle dame ferraresi im letzten Finale (P. S. 324) wohl nicht unbeabſichtigt. Nach der für ſie geſchriebenen Partie der Dorabella und den 3 von Mozart für ſie komponirten Arien zu urtheilen, hatte ſie eine eigentliche Sopranſtimme von mäßigem Umfang und war beſonders für einfachen, ausdrucksvollen Geſang geeignet. Vgl. S. 26.]

[55] Da Ponte, Mem. II p. 108 f. 117.

[56] Parke, Mus. mem. I p. 48 f.

[57] Bis zum erſten Finale iſt in den Enſembleſätzen anfangs die erſte Stimme der Dorabella, die zweite Fiordiligi gegeben, erſt ſpäter hat Mozart die Namen vertauſcht. Dies kann auch nur ein Vertauſchen der Namen geweſen ſein, denn daß die erſte Partie von jeher der Ferrareſe beſtimmt geweſen iſt, geht ſchon daraus hervor, daß die tiefen Töne in einer Weiſe benutzt ſind, die nur für ihre Stimme berechnet ſein konnte. Auch hat Mozart in der gleich zu beſprechenden Arie des Guillelmo die Namen Fiordiligi und Dorabella anfangs in umgekehrter Folge beigeſchrieben und nachher geändert.

steigertem Tempo anschließt. Wenn hier der Sängerin Gelegenheit gegeben ist, ihre Stimmmittel und Gesangskunst zu zeigen, so geschieht doch der Charakteristik kein Eintrag; gerade die eigenthümlichen Bravourzüge, die Oktaven-, Decimen- und Duodecimen-Sprünge, die Rouladen, welche den Gegnern entgegengeschleudert werden, die baßähnlichen Gänge in der tiefen Stimmlage, heben den amazonenhaften Stolz der Fiordiligi vortrefflich hervor. Die komische Wirkung beruht allerdings auch hier ganz wesentlich auf dem parodischen Element, das schon durch die Form die Übertreibung andeutet und hier noch stärker als in Dorabella's Arie markirt wird. Beidemal ist eine Arie von leichtem Charakter, welche heiteren Scherz, das eigentliche Lebenselement dieser Oper, ausdrückt, erst der Despina (12), dann des Guillelmo (15), diesen schwerwichtigen entgegengesetzt, so daß der parodische Ausdruck des ursprünglich fremdartigen Elements um so entschiedener wirkt.

Nachher läßt sie sich freilich durch den Leichtsinn ihrer Schwester hinreißen, auch mit dem neuen Liebhaber zu tändeln, allein nun tritt ihr, die zu einer gewissen Schwärmerei hinneigt, in dem Geliebten Dorabella's eine sie überraschende Erscheinung entgegen. Während Guillelmo durchaus heiter und lebenslustig auftritt, zeigt sich Ferrando schon in der Abschiedsscene als ein Mensch von weichem Gefühl. Ganz unverhohlen spricht sich diese Natur in der Arie (17) aus, welche er nach dem ersten fehlgeschlagenen Angriff singt. Sie giebt die fade Zärtlichkeit der Textworte ungemein weich und zart wieder, und läßt den in süßen Gefühlen schwelgenden, aber wenig energischen Mann nicht verkennen. Diese Sentimentalität ist der Natur des Südländers eigentlich fremd, und es stimmt ihn nicht sowohl zum Mitgefühl, sondern zum Lachen, wenn ein solcher Mensch durch seine Gefühligkeit in Verlegenheiten geräth. Auf der Bühne ist er ihnen daher eine vorwiegend komische Figur, das darf man bei unserer Oper nicht aus den Augen lassen. Auch bei seiner verstellten Liebesbewerbung muß er seine Gefühle mit großer Lebhaftigkeit und Wärme äußern, ja sein excentrisches Wesen wird durch das Gezwungene der Situation nur gesteigert. Gerade dieses aber ist am ehesten geeignet, auf Fiordiligi Eindruck zu machen, sie geräth ihm gegenüber ins Schwanken. Als er dieses wahrzunehmen glaubt, äußert er sein Entzücken darüber mit einer Schwärmerei, die ein ruhiger

Mann in der Weise gar nicht erheucheln könnte[58]; es ist klar, wie seine Phantasie mit seinem erregten Gefühle ihr Spiel treibt. So aufgefaßt ist diese Arie (24) nicht allein durch den herrlichen Melodienfluß wahrhaft hinreißend und bezaubernd, sondern auch für die Situation wie für die Person ungemein bezeichnend. Ferrando mit kalter Überlegung erheuchelte Gefühle singen lassen, wäre eine der musikalischen Darstellung geradezu unmögliche Aufgabe; denn karikaturartige Übertreibung ist nur da am Ort, wo keine Überzeugung erreicht werden soll, während hier der Eindruck, welchen Fiordiligi erfährt, auch dem Hörer durch die eigene Empfindung klar werden soll. Die Musik kann also nur ein Gefühl ausdrücken, zu welchem eine schwärmerische Natur durch den Moment sich hinreißen läßt.

Hierdurch rechtfertigt sich aber auch allein der tiefe Eindruck, welchen die ebenfalls zur Schwärmerei geeignete Fiordiligi empfindet, die allein gelassen sich den doppelten Vorwurf macht, mit Ferrando ein leichtfertiges Spiel getrieben zu haben und schon ihrer Liebe innerlich untreu zu werden. Das Gefühl der Reue und der neugestärkten Treue, welches das Andenken an den abwesenden Geliebten in ihr belebt, spricht sie in der wunderschönen Arie (25) Per pietà, ben mio, perdona mit voller Innigkeit aus. Hier ist wahre, aus dem Herzen dringende Empfindung, welche die Musik auszudrücken hat, und sie thut es mit allem Zauber des reinsten Wohllautes. Wiewohl in dieser groß angelegten Arie in zwei ausgeführten Sätzen, Adagio und Allegro, nicht allein die Sängerin reich bedacht ist, sondern auch die Blasinstrumente, ganz besonders die Hörner konzertirend eingreifen, so wird doch die Wahrheit des Ausdrucks nicht geschädigt. Der Eindruck der wunderbaren musikalischen Formenschönheit überwältigt den der rührenden Empfindung nicht, allein die Charakteristik ist allerdings mehr die allgemeine der Situation und Gemüthsstimmung, als einer scharf ausgeprägten Individualität; dadurch und durch die formale Behandlung tritt diese Arie den bedeutendsten Konzertarien Mozarts näher. Sie ist der großen, für dieselbe Ferrarese komponirten Arie im Figaro (S. 302), so verschieden beide auch in Haltung und Farbe sind, unleugbar verwandt. Offenbar hatte die Individualität der Sängerin, die

[58] Für den Vortrag ist bezeichnend, daß am Anfang der Singstimme beigesetzt ist lietissimo (sehr fröhlich).

sich in den drei Arien ganz deutlich nachweisen läßt, hierauf einen bestimmenden Einfluß; indessen mochte auch die Betrachtung sich geltend machen, daß eine allzuscharfe Charakteristik einer solchen Stimmung über den Ton der opera buffa hinausgeführt haben würde. Auch so weist sie auf eine ernsthaftere Verwickelung und Lösung der Situation hin.

Ferrando wird, als er die Untreue seiner Dorabella erfährt, zwar anfangs heftig betroffen, allein Zorn und Rache weichen bald dem Gefühl einer Neigung, die er nicht besiegen kann. In seiner schönen Cavatine (27) — so hat Mozart sie überschrieben — wird der Zorn nur flüchtig angedeutet, während mit leuchtendem Glanze die Erinnerung an die immer noch Geliebte aus dem Dunkel hervortritt[59]. In dieser wiederum mehr sentimentalen als energischen Stimmung muß er auf Don Alfonso's Geheiß noch einen Angriff auf Fiordiligi's Herz unternehmen. Diese hat, um ihrer eigenen Schwäche zu entfliehen, den romantischen Entschluß gefaßt, in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen, er überrascht sie bei der Vorbereitung in hochgespannter Empfindung, er selbst durch das was vorangegangen ist in großer Aufregung. Das Duett, welches sich zwischen ihnen entspinnt (29), ist von eigenthümlicher Anlage und ungemein reich ausgeführt. Fiordiligi's hochherzigen Gefühlen, die sich an die Seite des Geliebten träumt, tritt die schwermüthige Klage, dann die eindringlichste Bitte Ferrando's entgegen, ihr Widerstand wird immer schwächer, sein Flehen lebhafter — sie sinkt in seine Arme. Diese Scene verläuft in einem regelmäßig ausgeführten Duett von zwei Sätzen, allein die lang anhaltende Spannung verlangt ein langes Austönen der Befriedigung. So beginnt gewissermaßen ein neues Duett, das wiederum in zwei Sätzen das Glück der Liebenden anfangs innig und herzlich, dann lebhaft und freudig ausspricht. Auch hier ist der Ausdruck des Gefühls so wahr, so unmittelbar, daß man sich Ferrando nur von der Gewalt des Augenblicks hingerissen denken darf. Das ist nun zwar durch seinen Charakter und durch die Situation motivirt, allein diese beiden Personen und ihr Verhältnis zu einander treten doch aus dem Rahmen dieser Oper etwas heraus.

[59] Von vortrefflicher Wirkung ist der Wechsel der Tonarten Es dur und C dur bei dem zweiten Thema und die damit verbundene Vertauschung der Klarinetten und Oboen.

Da Ponte hat das tiefere psychologische Interesse nicht zu voller Geltung gebracht; Mozart hat den Personen Fleisch und Blut, der Empfindung Wahrheit gegeben, aber die individuelle Charakteristik bestimmt ausgeprägter Persönlichkeiten, wie wir sie im Figaro und Don Giovanni finden, hat er ihnen doch nicht verleihen können.

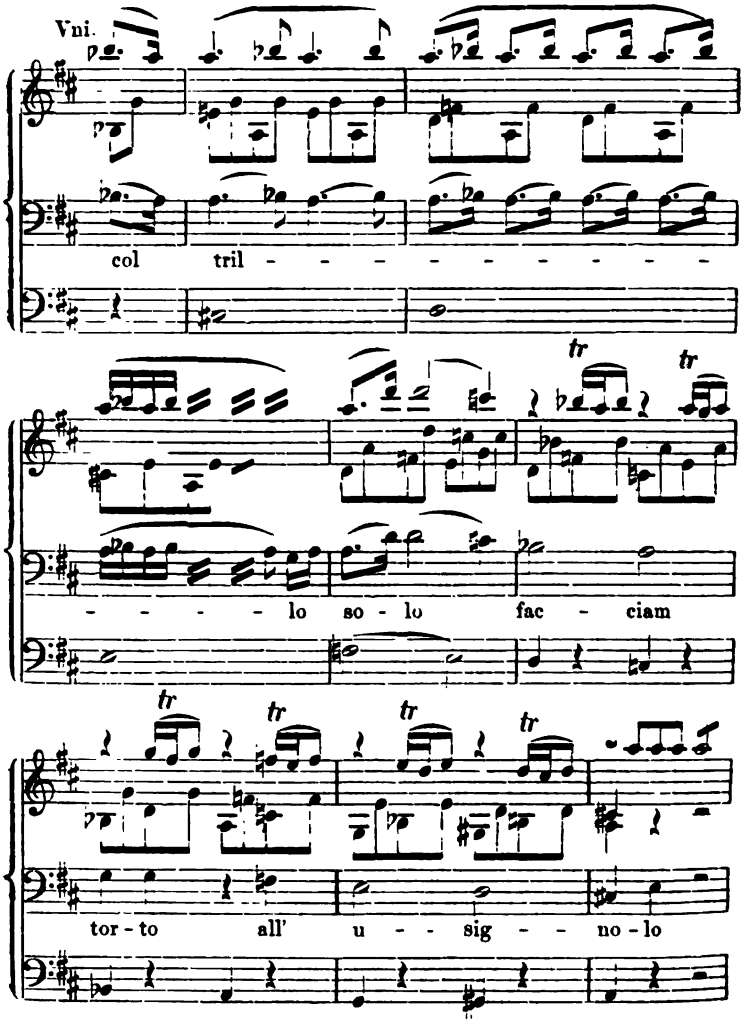
Ohne Zweifel war die Eigenthümlichkeit der Darstellenden, welche überhaupt mehr Sänger als Schauspieler waren und für das Komische offenbar keine besondere Begabung hatten, nicht ohne Einfluß auf diese Anlage gewesen[60]; die Partie des Guillelmo war für den ausgezeichneten Buffo Benucci (S. 256 f. 298) geschrieben[61]. Er tritt zum ersten Mal selbständig hervor, als er in der Verkleidung des Albanesen, nachdem der erste Sturm abgeschlagen ist und Fiordiligi ihre stolze Arie gesungen hat, in keckem Übermuth sofort eine neue Liebeserklärung wagt. Hier sollte er ursprünglich eine Arie (584 K.) vom entschiedensten Buffocharakter singen, welche dem übertriebenen Pathos der Fiordiligi eine Excentricität entgegengesetzter Art gegenüberstellte und das Vertrauen der neuen Bewerber auf ihre Liebenswürdigkeit in sehr karikirter Weise aussprach[62]. Mozart hat eine komische Arie im großen Stil daraus gemacht, welche der des Leporello als ebenbürtig an die Seite gesetzt zu werden verdient, so verschieden sie auch von dieser in der Haltung ist, da ihr der Situation nach die feine Malice abgeht, welche jene charakterisirt. Die einzelnen Züge sind, nicht allein wo der musikalische Witz wie durch die Erwähnung des Tanzens und Singens

[60] Der Tenorist Vincenzo Calvesi, welcher mit seiner Frau im April 1785 zuerst auftrat (Wien. Ztg. 1785 Nr. 33 Anh.), ist derselbe, für welchen 1785 die Einlagstücke zu Villanella rapita geschrieben wurden (S. 23 f.), auch sang er 1786 in Storace's Gli equivoci einen Antipholus, während Kelly den anderen machte (Kelly, Remin. I p. 237).

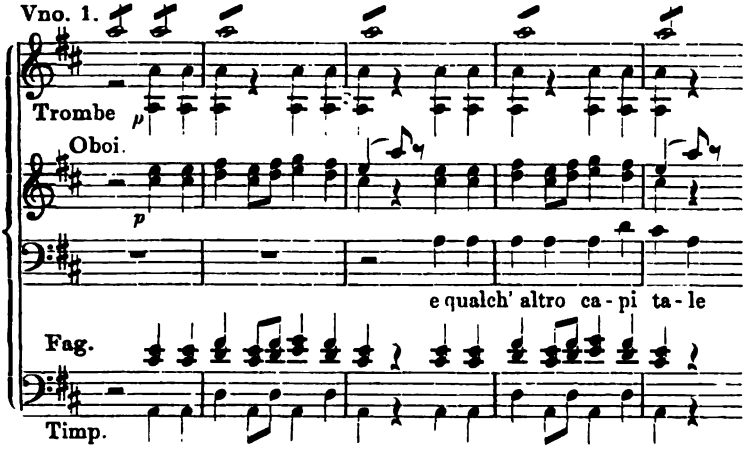
[61] In der Partie des Guillelmo zeichnete sich auch Bassi noch in späterer Zeit in Dresden besonders aus (A. M. Z. X S. 410. XIII S. 730. XIX S. 649).

[62] [In Mozarts thematischem Verzeichnisse ist sie als „Arie, welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war, für Benucci" im Dezember 1789 eingetragen. Daraus ist zu schließen, daß sie bei der Aufführung nicht benutzt und die Arie Nr. 15 an die Stelle gesetzt wurde. Rev. Ber. S. 101. In der neuen Ausgabe ist sie S. VI. 45 und außerdem im Anhang der Oper (S. 359) veröffentlicht. Zu der Arie waren anfangs neben den Oboen, Fagotten und Trompeten auch Hörner gesetzt, welche Mozart aus nicht ersichtlichem Grunde gestrichen hat.]

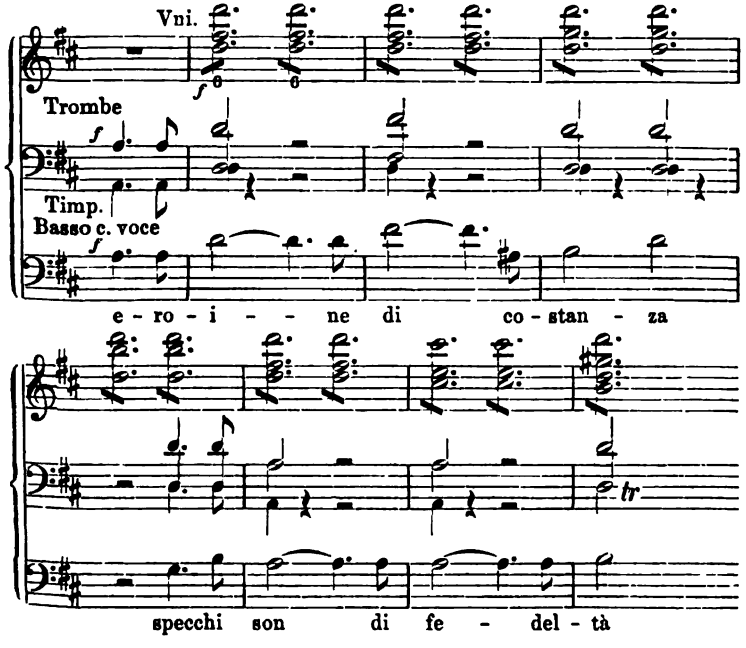
von ſelbſt herausſpringt, mit der glücklichſten Laune in den wirkſamſten muſikaliſchen Kontraſten zur Geltung gebracht, ohne daß Fluß und Haltung des Ganzen geſtört werden. Namentlich iſt die Steigerung gegen den Schluß hin unvergleichlich. Nachdem mit dem trillo und dem usignuolo eine Wendung nach D moll gemacht iſt



laſſen die Blasinſtrumente bei dem qualch' altro capitale zu dem in Achteln angeſchlagenen a der Geigen eine neckiſche Fanfare ertönen



worauf Guillelmo, nachdem die Mädchen fortgegangen ſind, mit der ganzen Kraft ſeiner Stimme im allegro molto in einen Triumphgeſang ausbricht



ſo daß er wie erſchreckt abbricht und sotto voce ſeine Freude dem Don Alfonſo ins Ohr ſingt. Dieſe Arie, welche dem Sänger die günſtigſte Gelegenheit bot, Stimme und Kunſt aufs vortheilhafteſte zu zeigen, iſt ohne Zweifel in der Überzeugung bei Seite gelegt, daß eine Karikatur, wie ſie hier zum Vorſchein kam, im weiteren Verlauf der Liebesprobe nicht durchgeführt werden könne, ohne der äußeren Unwahrſcheinlichkeit die innere zu geſellen und Guillelmo zwei ganz verſchiedene Rollen zuzutheilen. Es trat daher eine andere Arie an die Stelle (15), welche den Charakter des Guillelmo als eines heiteren Lebemanns ausſpricht, der auch ernſte Verhältniſſe mit leichter Laune auffaßt und ſich überall frei und gewandt bewegt. So wendet er ſich halb zuverſichtlich halb ſcherzhaft an die Damen, die innere Zufriedenheit, welche er über ihr abweiſendes Benehmen empfindet, erhöht ſeine Heiterkeit und giebt ihr ſelbſt einen Anflug von Ironie. Demgemäß iſt auch die muſikaliſche Darſtellung ganz einfach, liedartig, leicht und gefällig, im geraden Gegenſatz zu den ſtark aufgetragenen Farben jener großen Arie. Damit ſteht nun auch die zweite Arie (26) im beſten Einklang, in welcher er nach dem Abenteuer mit Dorabella ſeine frühere günſtige Meinung von den Frauen bedeutend modificirt. Das Gefühl Ferrando ausgeſtochen zu haben, die erneuerte Verſicherung von Fiordiligi's unerſchütterlicher Treue geben ihm eine übermüthige Sicherheit, in welcher er mit der jovialſten Laune Dinge ausſpricht, die ihn, wenn er wüßte, wie nahe ſie auch ihn ſelbſt angehen, ſehr ernſthaft berühren würden. Dies iſt in der That eine komiſche Situation, und Mozart hat ſie namentlich durch den vorzüglich getroffenen Ton behaglicher Luſtigkeit, die dem Freunde gegenüber doch die Gutmüthigkeit nicht vergißt, zur Geltung gebracht. Die Arie iſt lang, eine ſprudelnde Lebhaftigkeit treibt unausgeſetzt den Hörer fort, Sänger und Orcheſter ſcheinen ſich in Raſchheit überbieten zu wollen; der Charakter des jovialen Mannes, der ſich leicht und bequem gehen läßt, iſt angenehm und lebhaft ausgeſprochen[63]. Auch ſein Zuſammentreffen mit Dorabella entſpricht dieſer

[63] Auch hier iſt eine Änderung gemacht. Denn das vorangehende Recitativ ſchloß urſprünglich nach den Worten Ferrando's Dammi consiglio! (S. 260 der Part.) in Cmoll ab, worauf die Notiz folgt: Segue l'aria di Guillelmo. Später ſind die beiden letzten Takte geſtrichen und auf einem anderen Blatt iſt das Recitativ fortgeführt, wie es jetzt gedruckt iſt, mit derſelben Notiz am Schluſſe.

Anlage. Die leichte, halb ſcherzende Galanterie, mit welcher er ihr in dem Duett (23) entgegentritt, iſt ſeiner Natur gemäß und er thut ſich bei dieſem Spiel keinen Zwang an. Daß Dorabella lebhafter ergriffen iſt als er, wird einige Male beſtimmt hervorgehoben; nachdem ſie ſeiner Aufforderung ſo lebhaft entgegengekommen iſt, ſekundirt er ihr offenbar nur, weil er engagirt iſt, aber auch dies mit Leichtigkeit und Sicherheit.

Es war ein richtiger Takt, den Guillelmo anſtatt zu einer karikirten Buffofigur zu einem natürlichen Charakter auszubilden, der durch lebendige gute Laune einen angenehmen Eindruck machen muß, wenn auch weder die Anlage desſelben noch die Situationen eine feine Charakteriſtik möglich machen. Es ſcheint aber noch ein Umſtand eingewirkt zu haben, der auch ſonſt in Così fan tutte ſich einflußreich erweiſt. Offenbar ſuchte Mozart dem Vorwurf, daß ſeine Muſik zu ſchwer, namentlich für eine komiſche Oper zu ernſthaft ſei, diemal zu begegnen und die Neigung des Publikums für eine leichte und angenehme Unterhaltung zu befriedigen. Dieſer Anforderung entſprechen auch die beiden Duette der Männer, von denen das erſte (7) leicht und ohne tiefere Anſprüche, das zweite (21), ein Ständchen, der damaligen Sitte gemäß nur von Blasinſtrumenten begleitet, zum Schluß mit einem einfallenden Chor ſehr wohllautend und anmuthig iſt, aber ohne eigentliche individuelle Charakteriſtik. Dies Ziel war nur durch ein Verzichten auf feinere Detailausführung zu erreichen, ſowie durch das Aufgeben der Forderung, welche ebenſo tief im Weſen der muſikaliſchen Darſtellung als in Mozarts eigenſter Künſtlernatur begründet war, für den muſikaliſchen Ausdruck den ſchöpferiſchen Impuls in der Kraft der Empfindung zu finden. Wenn momentane Gefühlserregungen oberflächlich dargeſtellt werden dürfen, ohne ſie aus der verborgenen tiefen Quelle des Herzens abzuleiten, ſo iſt bei keiner anderen Kunſt ſo ſehr als bei der Muſik zu fürchten, daß das heitere Spiel in eine leere Formenſpielerei ausarte. Mozarts reiches ſchöpferiſches Genie vermochte auch da, wo Gemüth und Empfindung ſo gut wie ganz ausgeſchloſſen ſind, noch eine Muſik zu erfinden, die mit Heiterkeit und Laune auch Stimmung und Charakter bewahrt.

Wenn Guillelmo und Dorabella dieſe Richtung ſchon erkennen laſſen, ſo iſt ſie in Despina völlig ausgeſprochen. Dieſes Frauenzimmer verräth nirgend eine Spur von Empfindung; ſie

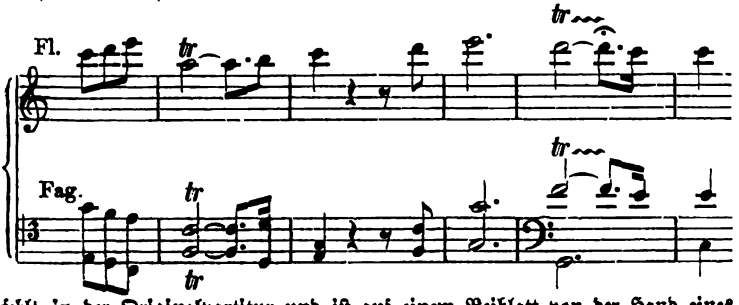
hat keine Theilnahme weder für ihre Gebieterinnen noch deren Liebhaber noch für Don Alfonso, sie selbst steht in keinem Liebesverhältnis, das einzige sichtbare Motiv ihres Handelns ist Eigennutz, vor dem auch das Vergnügen an einer spaßhaften Intrigue zurücktritt — in allen ihren Äußerungen zeigt sich nur der baare Leichtsinn, nicht immer der feinsten Art. Man vergleiche mit einer solchen Gestalt Susanne oder Zerlina und man wird sich sagen, daß von so durchaus beseelter feiner musikalischer Charakteristik, wie sie sich in jenen zeigt, hier nicht die Rede sein kann, daß vielmehr alles aufzubieten war, um diese Persönlichkeit stets über dem Niveau des Gemeinen zu erhalten. Ihre beiden Arien sind an ihre Damen gerichtet. Die erste (12) ist die Antwort auf Dorabella's pathetischen Schmerzensausbruch, spottet über ihren gutmüthigen Glauben an die Treue der Männer und fordert sie auf, Untreue mit Untreue zu vergelten; die zweite (19) predigt den noch unentschlossenen Schönen genußsüchtige Koketterie als die wahre Lebensmoral der Frauen. Der Situation gemäß ist die erste der Ausdruck der Heiterkeit, die in dem kurzen einleitenden Allegretto einen leichten Anflug von Humor erhält, dann aber sich ganz ungebunden gehen läßt, leicht und lose, mit einem Anstrich von Keckheit, der nicht gerade mädchenhaft ist, aber so hübsch und zierlich, daß man der ganzen Erscheinung nicht ohne Interesse und Vergnügen folgt. In der zweiten Arie tritt Despina als Verführerin auf; demgemäß ist die Behandlungsweise ausführlicher, der Ausdruck feiner, einschmeichelnder, statt jener Keckheit macht sich hier die Geschmeidigkeit geltend, und nur einmal bei dem stark hervorgehobenen

E qual regina
Dall' alto soglio
Col posso e voglio
Farsi ubbidir

tritt die komische Färbung in etwas hervor. Diese Arie ist nicht allein durch reizenden Melodienfluß höchst ansprechend, sondern in ihrer schmeichelnden, man möchte sagen kitzelnden Frivolität ungemein charakteristisch; allein hier, wo mancherlei verwandte Elemente an Zerlina erinnern, wird es klar, wie viele feine Züge und leise Schattirungen dem musikalischen Ausdruck fehlen, wo die Empfindung nicht seine erste Quelle ist. Da nun ebensowenig geistreich pikante Motive zur Geltung kommen, so hat

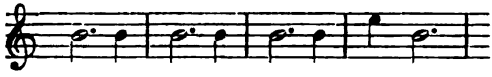
man um so mehr die Sicherheit und Klarheit des Tones anzuerkennen, der zwischen dem Edeln und Gemeinen ein Mittel hält, welches durch lebendige Munterkeit einen gewissen Reiz bekommt, wie man ja auch im Leben Personen begegnet, deren im Grunde gewöhnliches Wesen nur durch die Frische und Heiterkeit der Jugend Anziehungskraft ausübt. In ihrem Element aber scheint Despina zu sein, wenn sie selbst einen extravaganten Streich ausführen kann, und so benimmt sie sich in ihren Verkleidungen mit der größten Sicherheit und munterſten Laune. Die Scene, in welcher sie im ersten Finale als Arzt auftritt, gehört sicherlich zu dem Ergötzlichsten, was die komische Musik geleistet hat. Nach so langer Spannung macht schon die Rührigkeit, welche alle beim Auftreten des Arztes erfaßt, einen vortrefflichen Eindruck; aus dieser Umgebung aber treten die ruhmredige Schwatzhaftigkeit und die feierliche Würde des Charlatans in einer so drastischen Weise hervor, daß man sich verwundert fragt, worin das nur liege, da gar keine besonderen Mittel dafür in Bewegung gesetzt sind. Das Treffende ist auf die einfachste Weise gesagt, jede Übertreibung, die in diesem Moment der Situation nur schaden könnte, vermieden und so eine durch kein fremdes Element getrübte Heiterkeit hervorgebracht, wie sie selten zum Ausdruck kommt und hier unter den Sätzen von gespannter Empfindung doppelt eindringlich wirkt[64]. Nicht minder launig ist der Notar

[64] Die Wiederholung der Stelle von so unwiderstehlich komischer Gravität durch die Blasinstrumente

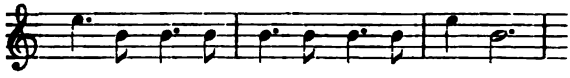


fehlt in der Originalpartitur und ist auf einem Beiblatt von der Hand eines Kopisten nur für Flöte und Fagotte geschrieben; auch die Verweisungszeichen scheinen mir nicht von Mozarts Hand. Daß die Einschaltung von Mozart herrührt und daß er nur, wie auch an andern Stellen der Oper, es unterlassen hat, sie seiner Originalpartitur beizufügen, ist wohl unzweifelhaft [R. B. S. 102.]

im zweiten Finale gezeichnet. Nach einer ausführlichen Begrüßungsformel, deren Zierlichkeit die begleitende Violinfigur scherzhaft ausdrückt, beginnt das eintönige Ablesen des Ehekontrakts — pel naso schreibt Mozart ausdrücklich vor — das durch die fünfmalige Wiederholung der vier Takte



zweimal mit eingeschobenem



mit ihrem scharfen Accent aufs komischste der Wirklichkeit nachgebildet ist. Die Begleitung der Geigen ist, während der Baß bleibt, zu jeder Periode verschieden und nimmt an Schnelligkeit und Hast zu, wodurch eine außerordentliche Steigerung erreicht wird, die den ungeduldigen Ausruf der Brautleute förmlich provocirt. Übrigens erklärt das, was von Sgra. Bussani, der ersten Darstellerin der Despina, berichtet wird (S. 308), die Anlage dieser Partie, bei der es weniger auf Feinheit, als Keckheit und Übermuth abgesehen ist, hinreichend.

Ein anderes Beispiel vollkommener Heiterkeit ist das Terzett der drei Männer (16). Nachdem die Mädchen zornig weggegangen sind, fangen Guillelmo und Ferrando an zu lachen[65], was die Verdrießlichkeit Don Alfonso's vermehrt, auf dessen Ermahnen sie sich bemühen, das Lachen zu unterdrücken. Die Lustigkeit der jungen Männer, der Verdruß des Alten, ihr Lachen, mit dem sie vergebens kämpfen, sind so treffend ausgedrückt, die in einer Triolenfigur rastlos forteilende Begleitung wirkt so drastisch, daß es einem gehen würde wie vor gewissen antiken lachenden Satyrgesichtern, die man nicht ansehen kann ohne auch zu lachen, wenn nicht das Ganze in einem Moment vorüberrauschte.

Das Seitenstück zu Despina ist Don Alfonso[66], der im Verlauf der ganzen Handlung keine Regung gemüthlicher Theilnahme zeigt und auch sonst keine eigenthümlich hervorstechenden Züge ver-

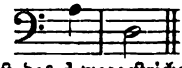
[65] In beiden Bearbeitungen bricht Guillelmo's Arie auf dem Septimenakkord ab, worauf das Terzett unmittelbar einfällt. Übrigens steht zu Anfang desselben beigeschrieben ride moderamente (nicht fortissimo).

[66] Rochlitz A. M. Z. III S. 592 f.

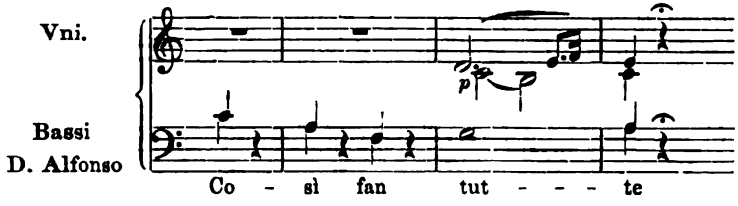
räth, die ihm das Interesse einer komischen Person gäben. Trivialer Skepticismus ohne Humor und gute Laune, kühler Rationalismus ohne Gutmüthigkeit sind an sich nicht anziehend und durchaus unmusikalisch, sie können wesentlich nur durch den Kontrast wirken, und Don Alfonso tritt deshalb hauptsächlich in den Ensemblesätzen hervor. In den ersten Männerterzetts sticht seine kühle Haltung gegen die Aufgeregtheit der jungen Männer vortrefflich ab, und namentlich dem Liedchen, das er ihnen spottend vorsingt (2), hat Mozart einen köstlichen Ausdruck von Schalkhaftigkeit zu geben gewußt. Feiner ist seine Theilnahme bei der Abschiedsscene charakterisirt, wo er zwar bescheiden zurücktritt, aber durch die leisen Andeutungen, welche er aus dem Hintergrunde hineinwirft, der weichen Empfindung der Liebenden die Nuance beimischt, welche den Zuhörer in der rechten Stimmung erhält. In der Regel aber äußert Don Alfonso nicht seine wahre, sondern eine in bestimmter Absicht erheuchelte Empfindung, was zu einer gewissen Übertreibung des Ausdrucks führt, die nicht ohne komische Wirkung bleibt, aber große Feinheit des Vortrags verlangt. So parodirt zwar Don Alfonso in dem lieblichen Terzett (10) die Empfindungen der beiden Frauenzimmer, indessen darf dieser Ton durch die zarte und weiche Stimmung des Ganzen nur leise hindurchklingen. Es liegt schon in der Anlage eines solchen Charakters, daß er sich nicht leicht selbstständig ausspricht, daher ihm denn auch keine eigentliche Arie zufällt, wiewohl das auch durch den Darsteller mit bedingt worden sein mag, denn Bussani war wie es scheint kein großer Sänger (S. 298). Auch die beiden größeren Solosachen sind nicht ohne Absicht so eingerichtet, daß sie einen gesteigerten Gefühlsausdruck zulassen, der seinem eigentlichen Charakter nicht zukommen würde. In der ersten (5) drückt er mit absichtlicher Übertreibung die Bestürzung aus, womit ihn die Schreckensbotschaft erfüllt, die er den Damen zu überbringen hat; sie ist charakteristisch für die Person wie für die Situation, indem sie mit einem Schlage die gespannte Stimmung bezeichnet, aus welcher die ganze folgende Abschiedsscene hervorgeht. Von eigenthümlicher Anlage ist der kleine Ensemblesatz (22), in welchem Don Alfonso und Despina die beiden Paare zusammenführen[67].

[67] Dies scheint eine spätere Änderung zu sein. Denn das vorhergehende

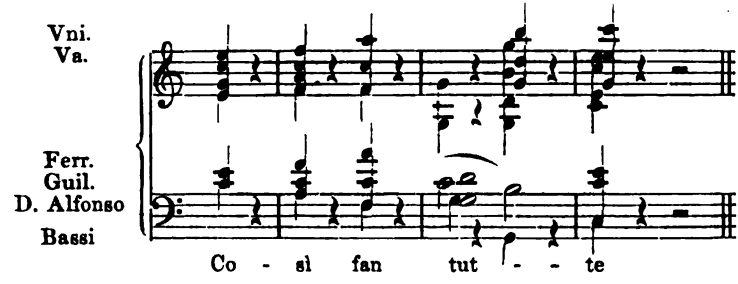
Dadurch daß Don Alfonso das Wort für die verschüchterten Liebhaber ergreift, erhält er Gelegenheit, sich mit mehr Gefühl auszudrücken, und doch läßt seine Stellung in der Situation nicht zu, daß dasselbe einen ernsten und tieferen Ausdruck erhalte. Die beiden Liebhaber wie ein Echo einfallen zu lassen, ist ein artiger Einfall, die ganze Situation gut angelegt, aber da Ponte hat den rechten Vortheil nicht daraus gezogen. Mit Recht mischen sich Fiordiligi und Dorabella nachher, als Despina für sie eintritt, nicht in gleicher Weise ein; allein daß sie ganz aus dem Spiel bleiben, daß die Situation sich in den leichtfertigen Seitenbemerkungen Don Alfonso's und Despina's verläuft, zerstört offenbar die Bedeutung, welche diese Scene für den weiteren Verlauf der Handlung und die musikalische Darstellung gewinnen konnte. Hier war ein großer Ensemblesatz, dem Sextett im ersten Akt entsprechend, indicirt, in welchem die beiden Liebespaare unter Assistenz der Gelegenheitsmacher sich allmählich einander in einer Weise näherten, daß der weitere Verlauf des Abenteuers nicht zweifelhaft bleiben konnte. Eine reiche Fülle wirksamer und musikalisch dankbarer Motive hätte sich dargeboten und den Übelstand beseitigt, die doppelte Verführungsgeschichte in dem monotonen Verlauf von Arien und Duetten hinter einander abzuspielen. Der Charakter des Scherzhaften und Tändelnden tritt allerdings in diesem Satz so frei als möglich hervor, und er ist nach dieser Seite hin für die ganze Haltung der Oper sehr charakteristisch; aber weil er an einem bedeutsamen Wendepunkt der Handlung steht, vermißt man die Energie und Fülle des Ausdrucks, welche in den übrigen Ensemblesätzen zu Tage kommt. Um Don Alfonso ganz in das rechte Licht zu setzen, mußte auch der Gelegenheitsmacher in eine wirkliche Verlegenheit gesetzt und dadurch in den Vordergrund gebracht werden. Die Situation des Lachterzetts (16), in welcher Don Alfonso wirklich in Eifer geräth, geht zu rasch vorüber, um dies Motiv gehörig wirken zu lassen. Übrigens spricht er nur noch in ein paar kleinen Sätzen seine

Recitativ schloß ursprünglich vollständig ab  und daneben steht segue l'Aria di Don Alfonso; dann ist das d weggestrichen und daneben geschrieben attacca. Wenn Mozart den Ensemblesatz auch schwerlich als ein eigentliches Quartett ansah, so konnte er es doch nicht wohl als aria di Don Alfonso bezeichnen; eine solche wird also ursprünglich beabsichtigt und dann mit dem Ensemble vertauscht worden sein.

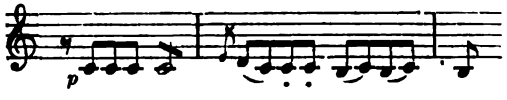
Ansichten über die Unbeständigkeit der Frauen aus, welche nach Art eines begleiteten Recitativs die gehobene Stimmung seiner Lehrhaftigkeit sehr bezeichnend ausdrücken. In dem letzten (30) gelangt er durch eine sehr einfache, aber ebenso bezeichnende Steigerung zu seiner Schlußmoral



in welche auf seine Aufforderung auch die bekehrten Liebhaber beruhigt einstimmen

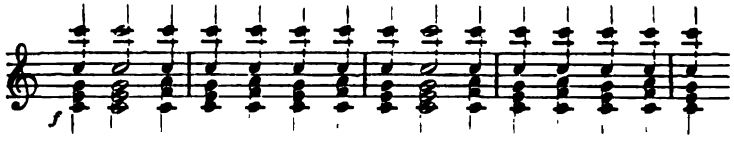


Wie schon bemerkt (399) hat Mozart dies Motto auch der Ouverture aufgeprägt. Sie wird durch ein kurzes Andante eingeleitet, das nach ein paar raschen Akkorden ein zartes Motiv der Oboe beginnt, welches, durch wiederholte Akkorde unterbrochen, von neuem ansetzt, worauf erst der Baß, dann das volle Orchester wie oben das cosi fan tutte hören läßt[68] und unmittelbar in das Presto überleitet, welches die Bedeutung dieses Spruchs veranschaulicht. Eine kurze flüchtige Figur

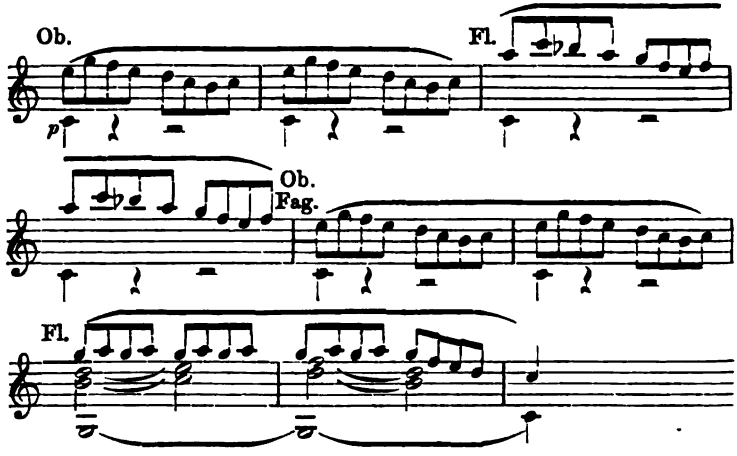


steigt in den Geigen crescendo rasch zur höheren Oktave, wo ein synkopirter Rhythmus scharf einschneidend aus allen Stimmen

[68] Rochlitz A. M. Z. III S. 593. Vgl. Ambros, Culturhistor. Bilder S. 191 f.



den raſchen Gang auf einige Augenblicke hemmt, um einer leicht dahin rollenden Figur Platz zu machen



welche die Blasinſtrumente einander abnehmen. Das ſind die Elemente, welche in unaufhörlich raſchem Wechſel einander neckend jagen, wie Federbälle mit leichter Hand aufgefangen um zurückgeworfen zu werden durcheinander wirbeln, bis das luſtige Spiel unterbrochen wird durch den Spruch, welcher es ins Leben gerufen hatte: così fan tutte! Und noch einmal rauſcht das Crescendo luſtig in die Höhe und ſchließt mit wenigen kräftigen Akkorden ab. Charakteriſtiſcher konnte das leichtfertige Spiel kaum bezeichnet werden, und dieſe Ouverture iſt der treffendſte Ausdruck ſorgloſer Heiterkeit. Mit der Ouverture zu Figaro hat ſie zwar die in einem klaren Strom fortfließende lebendige Fröhlichkeit gemein, aber die tiefe ſchöne Empfindung, welche dort aus dem raſtloſen Treiben hervorquillt, würde man hier, wo ſie der Handlung fremd iſt, vergeblich ſuchen[69].

[69] [In der früher geſtochenen Partitur und älteren Abſchriften iſt das oben angeführte dritte Motiv an drei Stellen (S. 5 T. 8, S. 8 T. 15, S. 11 T. 1) um 8 Takte verkürzt. Die geſtrichenen Stellen enthalten melodiſch und harmoniſch nur Wiederholungen, ſind aber jedesmal in der Inſtrumentirung verſchieden. Da hier ſceniſche Rückſichten nicht obwalten, können dieſe Kürzungen,

Die Charaktere, welche uns in dieser Oper entgegentreten, werden der musikalischen Darstellung am günstigsten, wo sie im Ensemble zusammentreten. Die schärfer bestimmte Situation kommt der schwachen Charakterzeichnung zu Hülfe, der Konflikt der Personen bedingt stärkere Kontraste und lebhaftere Farben, die dramatischen Motive energischen und wechselnden Ausdruck. Daher ist denn auch der erste hauptsächlich aus Ensemblesätzen bestehende Theil der Oper ungleich wirksamer[70]; unzweifelhaft aber sind es die großen Ensembles, in welchen die musikalische Darstellung den Höhepunkt erreicht.

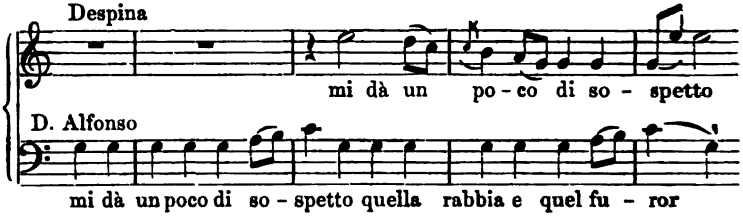
Das Sextett im ersten Akt (13) ist sehr einfach angelegt, aber wirksam durch wohlbegründete Kontraste und richtige Steigerung. Die Einführung der Freunde hat einen marschartigen Charakter. In ruhiger Haltung empfiehlt Don Alfonso sie Despina's Gunst, sie selbst erbitten sie ihrem angenommenen Charakter gemäß ziemlich lebhaft; während Despina sich durch die fremdartigen Figuren zur größten Heiterkeit angeregt fühlt, sind die Männer froh, nicht erkannt zu werden — die Exposition dieser Scene, die daher ruhig verläuft. Mit dem Eintreten der Fräulein beginnt die Handlung. Dem lebhaften, durch den Tripeltakt scharf hervorgehobenen Ausdruck ihres Unwillens tritt die flehentliche Bitte der Liebhaber, mit denen Despina gemeinschaftliche Sache macht, gegenüber. Durch die Wendung der Harmonie nach Moll[71], die chromatische Bewegung der Stimmen, die Begleitung durch Klarinetten, Fagotte und Violoncello ist diese Liebeserklärung in fremdartiger Weise hervorgehoben. Die Überraschung der Damen ist zunächst eine mehr schmerzliche Empfindung über eine solche Zumuthung, allein sowie sie sich erholt haben und ihrem Unwillen Luft machen, ist auch die Situation geändert. Die Liebhaber sind im Stillen über diesen Beweis der Treue erfreut, während Despina und Don Alfonso in der

von denen das Original keine Spur zeigt, schwerlich von Mozart herrühren. An einigen andern Stellen der Oper, welche der Rev. Ber. S. 100 zusammenstellt, ist diese Frage nicht so sicher zu entscheiden.]

[70] Unbegreiflich ist die Äußerung Schröders, der am 1. Mai 1791 die von Stegmann „Liebe und Versuchung" umgetaufte Oper in Frankfurt a. M. sah: „Erbärmlich! Selbst von Mozarts Musik gefällt mir nur der zweite Aufzug" (Meyer, L. Schröder II, 1 S. 68).

[71] In der ganzen Oper ist die Molltonart nur in der karikirten Arie Don Alfonso's (5), bei der Vergiftungsscene im zweiten Satz des ersten Finales und rasch vorübergehend in Ferrando's Arie (27) angewendet.

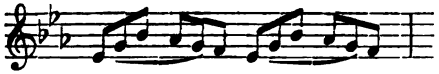
Heftigkeit des Zornes schon einigen Grund zum Verdacht finden. Damit ändert sich auch die Gruppirung der Personen. Fiordiligi und Dorabella, welche abwechselnd sich zornig gegen die Eindringlinge wenden und der Erinnerung an ihre Geliebten nachgehen, stehen für sich; in der ihnen gegenübertretenden Gruppe schließen sich die Liebhaber zusammen, auch Despina und Alfonso rücken als aufmerksame Beobachter einander näher, und es ist sehr wohl berechnet, daß sie namentlich bei der Stelle



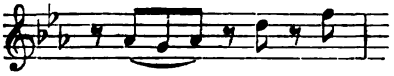
ganz entschieden in den Vordergrund treten; denn in der That beherrschen sie die Situation, und der Tumult und die Verwirrung, welche sich hier erheben, erhalten ihre eigentliche Bedeutung erst durch diese heitere Beleuchtung. Das alles aber zu einem musikalischen Ganzen von einheitlichem Charakter zu gestalten, ist auch hier wieder Mozart vornehmlich durch seines Maßhalten meisterlich gelungen.

Nahe verwandt ist die Situation des ersten Finales, aber in den Einzelnheiten schärfer charakterisirt und reicher ausgeführt. Ein sehr zärtliches Duett der verlassenen Bräute beginnt dasselbe, durch ein langes Ritornell eingeleitet und in selbständiger Weise ausgeführt; ein Seitenstück zu dem ersten Duett, nur daß hier der Ausdruck natürlich mehr schmachtend und sehnsüchtig ist. Mit richtiger Charakteristik ist nicht eine stille Trauer, sondern zärtliches Verlangen ausgedrückt, das nur durch die Abwesenheit der Geliebten nuancirt ist. Dieses Einwiegen in eine sinnlich träumerische Stimmung unterbricht die mit harten Dissonanzen, abgebrochenen Rhythmen rasch vorwärts drängende Vergiftungsscene und schließt mit einem pathetischen Ensemble ab, worauf die Liebhaber zusammensinken und verstummen. Während Don Alfonso und die herbeigerufene Despina vorläufig Rath und Anweisung geben, nimmt das Ganze eine etwas ruhigere Haltung an, die sich allmählich wieder belebt, nachdem die Mädchen mit den Geliebten allein gelassen sind. Jene äußern ängstliche

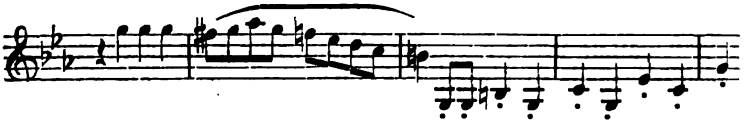
Beſorgnis, dieſe, mit dem bisherigen Erfolg zufrieden, ſind vom beſten Humor und freuen ſich der komiſchen Scene, in welcher ſie ſelbſt die Hauptrolle ſpielen, namentlich Ferrando zeigt die heiterſte Laune. Allein als die Theilnahme, welche die Schönen an den krampfhaften Äußerungen ihrer Leiden nehmen, immer lebhafter wird, wendet ſich das Blatt, die Beſorgnis, daß das Mitleid ſich in Liebe wandeln könne, fängt an, die Männer ſehr ernſtlich zu peinigen: eine quälende Unſicherheit hat ſich aller bemeiſtert. Hier tritt einmal eine feinere und tiefer gehende pſychologiſche Bewegung ein, welche Mozart wunderbar ſchön wiedergegeben hat, indem wie gewöhnlich das Orcheſter bedeutſam mitwirkt. Anfangs ſind zwei charakteriſtiſche Motive, welche ſich durch den ganzen Satz hindurchziehen, eine rollende Triolenfigur



und eine abgebrochene ganz entgegengeſetzten Charakters



mit einander kombinirt, dann aber treten zwei andere auf



welche die ſchmerzlichen Empfindungen der Vergifteten ausdrücken. Das Orcheſter führt dieſelben in mannigfachen Kombinationen ſelbſtändig auf eine Weiſe aus, daß das rein muſikaliſche Intereſſe ebenſo vollſtändig dadurch befriedigt, als den Äußerungen des ſich ſteigernden Mitleids die charakteriſtiſche Grundlage geboten wird. Die Männer, argwöhniſch gemacht, drücken nun auch ihre ſehr beſorglichen Zweifel aus, und ſo kommen alle ſchließlich in einer mißmuthigen Unſicherheit überein, die ſich in den imitirten chromatiſchen Gängen wahrhaft kläglich äußert. Das Ergötzliche und wahrhaft Komiſche liegt darin, daß die luſtige Komödie, welche Ferrando und Guillelmo zu ſpielen hofften, eine für ſie ſo bedenkliche Wendung nimmt, und daß die Empfindungen, beiderſeits wahr und aufrichtig, auf ganz anderen Vorausſetzungen beruhen und eine ganz andere Richtung nehmen, als es äußerlich ſcheint. Mozart hat dieſe Situation mit treffendem Humor wieder-

gegeben, und wie gewöhnlich steigert die Bedeutung der dramatischen Aufgabe auch die Auffassung und Behandlung des musikalischen Elements: dieser Satz ist in jeder Beziehung ein Meisterstück und gehört zu dem Vorzüglichsten, was Mozart geschrieben hat. Mit dem Eintreten des verkleideten Arztes ändert sich die Scene vollständig, und die Tonart der Dominante G dur nach dem Abschluß in C moll macht, wie auch sonst nicht selten, einen so überaus frischen Eindruck, als trete ein überraschend neues Element auf[72]. Alles wird rührig und lebendig, — was die durchgehende springende Figur des Orchesters, welche die Geigen und der Baß imitirend einander abnehmen, vortrefflich ausdrückt — alles fragt, giebt Auskunft, sucht zu helfen, und in der Mitte steht der köstliche Charlatan, der seinen Spaß mit dem fröhlichsten Behagen ausführt und alles mit Heiterkeit erfüllt. Nachdem die Heilung vollbracht ist, treten die Liebhaber von neuem in den Vordergrund und äußern ihre Liebe in gehobener schwärmerischer Weise; die Befangenheit der Mädchen trotz Despina's und Don Alfonso's Zureden läßt sie auch wieder das Komische der Situation empfinden, so daß ein der musikalischen Darstellung ungemein günstiges Ensemble von kontrastirenden Empfindungen herauskommt. Das Orchester bildet auch hier die Grundlage, und eine eigenthümliche stets festgehaltene Geigenfigur giebt diesem Andante einen fremdartigen, fast feierlichen Charakter, gegen den die Singstimmen nicht selten in einer Weise abstechen, welche die Situation in der bezeichnendsten Art charakterisirt. Die Instrumentation trägt zu dieser Charakteristik nicht wenig bei. Nicht allein die Saiteninstrumente sind gegen den vorhergehenden Satz so verschieden angewendet, daß es gar nicht dieselben Instrumentalmittel zu sein scheinen; sondern dort sind die Oboen mit Flöten und Fagotts vorherrschend, hier Klarinetten und Fagotts durch Trompeten in eigenthümlicher Art verstärkt. Mit dem Eintritt des Allegro ändert sich die Klangfarbe wiederum vollständig. Die mit der Violine im Einklang gehenden Flöten, die zitternde Achtelbegleitung machen einen Eindruck von sinnlicher Aufregung, der mit dem ruhig gehobenen Charakter des Andante außer-

[72] Der Wechsel der Haupttonarten ist, wenn gleich einfach, doch bewegter als in den ersten Finales im Figaro und Don Giovanni. Auf D dur folgt G moll, Es dur, C moll, G dur, dann unvermittelt B dur und wieder ohne Übergang D dur.

ordentlich kontrastirt. Als nämlich die Liebhaber aus ihrer Verzückung erwachen und begehrlich einen Kuß verlangen, da gerathen die Schönen in einen Zorn, der sich noch lebhafter und intensiver äußert als bei der ersten Begegnung. Während Don Alfonso und Despina ihnen begütigend zureden, vereinigen sie sich mit den Liebhabern, denen dies Übermaß von Leidenschaft jetzt auch einigen Verdacht gegen die Aufrichtigkeit derselben einflößt, in dem unwiderstehlich komischen Eindruck, den diese ganze Scene auf sie macht. Diese verschiedenen Elemente sind in der musikalischen Darstellung so scharf charakterisirt, die Gruppen so klar gesondert und fest eingerahmt, das Ganze schreitet mit einem Feuer und einer Kraft in lebendiger Steigerung stetig vorwärts und schließt mit einem so drastischen Ausdruck des aufgeregten Tumults, daß dieser Schlußsatz den entsprechenden im ersten Finale des Figaro übertrifft, hinter dem im Don Giovanni nicht zurückbleibt; wie denn das ganze Finale den eben erwähnten bei aller Verschiedenheit vollkommen ebenbürtig dasteht.

Das zweite Finale beginnt mit der Darstellung der Hochzeitsfeier, welche behaglich und reizend geschildert ist. Despina, zu welcher sich Don Alfonso gesellt, bereitet mit der Dienerschaft alles zum Empfange der Brautleute vor, ein reges, fröhliches Leben spricht sich mit zierlicher Anmuth in dem leicht bewegten Satz aus, der auf die angenehmste Weise die festliche Stimmung vorbereitet, mit welcher die eintretenden Brautleute vom Chore begrüßt werden. Daran schließen sich die liebkosenden Wechselreden der Liebenden, die sich zur Tafel setzen, einander zutrinken und zuletzt einen zärtlichen Kanon anstimmen. Darin findet man wieder einen den geselligen Sitten jener Zeit entlehnten Zug (S. 60 ff.), sowie auch das ganz selbständige Hervortreten der Blasinstrumente während dieser Scene auf die übliche Tafelmusik anspielt. Dieses Schwelgen in Liebesglück ist mit einem bezaubernden Reiz dargestellt, das zärtliche Verlangen äußert sich in einem so süßen Wohllaut, daß diesem ausgeführten musikalischen Gemälde nicht viel Ähnliches an die Seite gestellt werden kann[73]. Durch eine überraschende enharmonische Rückung

[73] Der Kanon sollte ursprünglich noch weiter gesponnen werden und Guillelmo, nachdem er seinem Zorn im parlando genügt hat, das Thema gegen Dorabella gewandt ergreifen; allein mit richtigem Gefühl hat Mozart das aufgegeben und den schon niedergeschriebenen ersten Takt gestrichen. [Nach Rietz'

(aus As dur nach E dur) werden wir dieſer Sphäre entführt und es folgt die mit ſoviel guter Laune ausgeführte Scene des Notars[74], unter dem Einfluß der anmuthigen Liebesſcene gemäßigter gehalten, als die Scene mit dem Arzt, die in einer ſcharf geſpannten Situation ſtärkere Farben verlangte; ſie wird durch den aus der Ferne her klingenden Kriegschor effektvoll unterbrochen. Die nun folgende Verwirrung und Entwirrung hat für den Zuhörer, der über den Ausgang nicht in Zweifel iſt, kein weſentliches Intereſſe mehr, deshalb wird die Handlung mit raſchen Schritten zu Ende geführt, die auch keine zuſammenhängende muſikaliſche Behandlung geſtatten. Zu einem größeren, feſt gegliederten Satze kommt es nicht mehr, auch der Komponiſt hat ſich begnügen müſſen, die einzelnen Züge, den verſtellten Schrecken Don Alfonſo's, das Entſetzen der Damen, die freudige Begrüßung der heimkehrenden Liebhaber in beſtimmter Charakteriſtik hervorzuheben. Pikant wird die Situation bei der Demaskirung Despina's und da die Liebhaber ſich als die verkleideten Albaneſen zu erkennen geben; beides hat Mozart mit echt muſikaliſcher Laune wiedergegeben. Indeſſen findet das muſikaliſche Intereſſe ſeine rechte Befriedigung erſt wieder, nachdem die Verſöhnung erfolgt iſt und das Gefühl glücklicher Befriedigung voll ausſtrömt. Namentlich iſt der letzte Satz mit einer heiteren Ruhe und Klarheit erfüllt, von einem Reiz der Schönheit und des Wohllauts, daß man über ſo manches Nichtige des ganzen Spiels

Anſicht iſt die weitere Ausſpinnung des Kanons darum unterblieben, weil der cantus firmus für die Stimmlage des Guillelmo zu hoch war. R. B. S. 104.]

[74] [In dieſer Scene (S. 322 T. 8 der neuen Ausg.) nimmt Gugler (A. M. Z. 1866 S. 30, Nachwort zur Don Juan-Ausgabe) ein Verſehen Mozarts an und ändert den im Autograph enthaltenen Baß

in folgender Weiſe:

, wobei die

Singſtimme mit dem Baß gehen würde. Chryſander (A. M. Z. 1876 S. 534 f.) und Köchel (handſchr. Zuſ.) ſtimmen ihm bei, während Rietz in ſeiner Ausgabe ſich gegen die Änderung erklärt. Auch die neue Ausgabe giebt die frühere Faſſung, in welcher allerdings die Violaſtimme gegen das Autograph geändert iſt; letzteres hätte der R. B. wohl hervorheben dürfen, der ſich auf die Stelle gar nicht einläßt. Im übrigen kann auch der Herausgeber die Gründe und Bedenken Guglers nicht theilen und eine Berechtigung, Mozarts eigener Handſchrift gegenüber zu ändern, nicht anerkennen.]

hinweggetäuscht und mit dem Gefühl befriedigter Heiterkeit entlassen wird.

Die nähere Betrachtung zeigt, daß das Libretto, wie es sich nicht wesentlich über das Niveau der gewöhnlichen opera buffa erhebt, so auch die Musik vielfach auf dasselbe hinabdrückt. Die dieser Komik unentbehrliche karikirende Übertreibung strebt Mozart zwar aus den Bedingungen der Situationen und der Charaktere zu motiviren und dadurch als ein künstlerisches Element zu rechtfertigen, aber er hat es doch nicht ganz vermeiden können, äußerliche Dekorationsmittel an die Stelle psychologischer Motivirung zu setzen. Viel häufiger als sonst tritt ein Bestreben hervor, die Andeutungen der Worte durch den musikalischen Ausdruck sinnlich wiederzugeben; besonders ist die Begleitung überreich an solcher Detailmalerei, während das Orchester sonst dazu verwandt wird, die feineren Schattirungen der Seelenstimmungen auszuführen. In dem Duett zwischen Guillelmo und Dorabella (23) giebt das Herzklopfen, wie es eine Hauptpointe des Textes bildet, auch ein wesentliches musikalisches Motiv ab (ganz anders als in Zerlina's Arie S. 422); in dem reizenden Terzett (10) ist das Rauschen der Wellen und Winde, in dem vorhergehenden Quintett (9) das Schluchzen vernehmlich ausgedrückt. Aber auch Nebengedanken werden, wie im ersten Terzett das Schwertziehen, im dritten der Tusch und das Gläserklingen des brindisi, im Kriegschor (8) Pfeifen und Kanonen, in Dorabella's Arie (28) das Picken im Herzen durch die Achtel der Oboe, im letzten Finale das Anstoßen mit den Gläsern durch das Pizzicato der Geigen sinnlich hervorgehoben, um so mancher anderer nicht so direkt malender Züge nicht zu gedenken[75]. Es sind lauter artige Einfälle, fein ausgeführt ohne sich unziemlich in den Vordergrund zu drängen, aber sie reichen nicht an jene geistreiche psychologische Charakteristik, welche wir in Mozarts Opern bewundern. Auch andere Hülfsmittel der opera buffa sehen wir reichlicher als sonst angewandt, namentlich die Zungengeläufigkeit des raschen Sprechens, die zwar auch hier nirgend unmotivirt an und für sich als komisches Motiv gebraucht wird, aber ungleich häufiger und drastischer hervortritt als in anderen Opern. Dagegen ist auch hier, wo doch das Motiv der Verkleidung es nahe zu legen schien, nicht einmal ein Anflug nationaler Charakteristik zu spüren;

[75] Vgl. Gugler, Morgenblatt 1856 Nr. 4 S. 81 f.

Mozart mochte wohl fühlen, daß eine solche musikalische Verkleidung sehr bald ermüden würde.

Das Bestreben, dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden, geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein solcher Einfluß sich geltend mache sowohl in konzertirenden Arien, wie sie weder im Figaro noch im Don Giovanni vorkommen, als auch in der sichtlich erstrebten Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung, ist nicht zu verkennen, und in dieser Hinsicht steht Così fan tutte den besten Opern italiänischer Meister näher als irgend eine der übrigen. Die eigenthümlichen Züge der Mozartschen Natur, Feinheit und Adel, verleugnen sich nirgends, und die reiche Erfindungskraft des Meisters, der eine Fülle von reizenden Melodien, die das Ohr ergötzen ohne flach zu werden, mit leichter Hand ausstreut, ist staunenswerth. Seine wunderbare Technik tritt uns hier in mancher Beziehung sogar greifbarer als anderswo entgegen. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles nach den Erfordernissen der dramatischen Situation und der musikalischen Form, ist bei der reichsten Ausführung so fest und durchsichtig klar, daß man auch den komplizirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt die Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Kombination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung kontrapunktischer Formen zusammen, welche das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit, mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit von der Erfindungskraft und dem Organisationstalent nicht zu trennen ist, so erweist sie sich doch nicht überall in gleichem Maße mitwirkend; gerade hier offenbart sich die Kraft, alle Faktoren, auf deren Zusammenwirken der sinnliche Eindruck der musikalischen Schönheit beruht, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Auch das Orchester, obwohl nicht mit der feinen Detailausführung wie im Figaro und Don Giovanni, sondern durchweg leicht behandelt, um den Singstimmen freien Spielraum zu gewähren, ist doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen,

besonderen Instrumentaleffekten reicher. Die Blasinstrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben. Die Klarinetten treten mehr in den Vordergrund, und es wird zu einem charakteristischen Unterschied, je nachdem Klarinetten oder Oboen die Klangfarbe bestimmen. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken, und nicht im gewöhnlichen Sinn trompetenmäßig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen kombinirt) meist in den tieferen Lagen angewendet sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft und Frische und hellen Glanz zu geben. Ähnliche Bemerkungen ließen sich weiter verfolgen, um im einzelnen klar zu machen, mit wie feinem Sinn und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwendet sind.

Die Oper Così fan tutte steht als Ganzes und in Rücksicht auf bedeutende und detaillirte Charakteristik unleugbar hinter Figaro und Don Giovanni zurück. Indessen bewähren einzelne Stücke, und gerade die Hauptpartien in überwiegender Zahl, Mozarts ganzes Genie und ganze Meisterschaft, und es treten Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervor, welche in anderen Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, so daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.

42.

Gehäufte Noth und Arbeit.

Die Thronbesteigung Leopolds II., der am 13. März 1790 in Wien eintraf, schien für die Pflege der Musik und der Oper nicht viel Gutes zu versprechen. Noch im Juli war er nicht im Theater gewesen, hatte keine Musik bei sich gehabt, noch sonst irgendwie Liebhaberei für Musik gezeigt; nur seine Gemahlin, die Kaiserin Louise, besuchte die Oper, sie schien Einsicht zu verrathen, aber von der Wiener Musik weniger befriedigt zu sein, auch die Prinzen wurden in Musik unterrichtet[1]. Die Ver-

[1] Mus. Korresp. S. 1790 30.

Mozart mochte wohl fühlen, daß eine solche musikalische Verkleidung sehr bald ermüden würde.

Das Bestreben, dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden, geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein solcher Einfluß sich geltend mache sowohl in konzertirenden Arien, wie sie weder im Figaro noch im Don Giovanni vorkommen, als auch in der sichtlich erstrebten Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung, ist nicht zu verkennen, und in dieser Hinsicht steht Così fan tutte den besten Opern italiänischer Meister näher als irgend eine der übrigen. Die eigenthümlichen Züge der Mozartschen Natur, Feinheit und Adel, verleugnen sich nirgends, und die reiche Erfindungskraft des Meisters, der eine Fülle von reizenden Melodien, die das Ohr ergötzen ohne flach zu werden, mit leichter Hand ausstreut, ist staunenswerth. Seine wunderbare Technik tritt uns hier in mancher Beziehung sogar greifbarer als anderswo entgegen. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles nach den Erfordernissen der dramatischen Situation und der musikalischen Form, ist bei der reichsten Ausführung so fest und durchsichtig klar, daß man auch den komplizirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt die Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Kombination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung kontrapunktischer Formen zusammen, welche das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit, mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit von der Erfindungskraft und dem Organisationstalent nicht zu trennen ist, so erweist sie sich doch nicht überall in gleichem Maße mitwirkend; gerade hier offenbart sich die Kraft, alle Faktoren, auf deren Zusammenwirken der sinnliche Eindruck der musikalischen Schönheit beruht, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Auch das Orchester, obwohl nicht mit der feinen Detailausführung wie im Figaro und Don Giovanni, sondern durchweg leicht behandelt, um den Singstimmen freien Spielraum zu gewähren, ist doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen,

besonderen Instrumentaleffekten reicher. Die Blasinstrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben. Die Klarinetten treten mehr in den Vordergrund, und es wird zu einem charakteristischen Unterschied, je nachdem Klarinetten oder Oboen die Klangfarbe bestimmen. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken, und nicht im gewöhnlichen Sinn trompetenmäßig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen kombinirt) meist in den tieferen Lagen angewendet sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft und Frische und hellen Glanz zu geben. Ähnliche Bemerkungen ließen sich weiter verfolgen, um im einzelnen klar zu machen, mit wie feinem Sinn und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwendet sind.

Die Oper Così fan tutte steht als Ganzes und in Rücksicht auf bedeutende und detaillirte Charakteristik unleugbar hinter Figaro und Don Giovanni zurück. Indessen bewähren einzelne Stücke, und gerade die Hauptpartien in überwiegender Zahl, Mozarts ganzes Genie und ganze Meisterschaft, und es treten Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervor, welche in anderen Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, so daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.

42.

Gehäufte Noth und Arbeit.

Die Thronbesteigung Leopolds II., der am 13. März 1790 in Wien eintraf, schien für die Pflege der Musik und der Oper nicht viel Gutes zu versprechen. Noch im Juli war er nicht im Theater gewesen, hatte keine Musik bei sich gehabt, noch sonst irgendwie Liebhaberei für Musik gezeigt; nur seine Gemahlin, die Kaiserin Louise, besuchte die Oper, sie schien Einsicht zu verrathen, aber von der Wiener Musik weniger befriedigt zu sein, auch die Prinzen wurden in Musik unterrichtet[1]. Die Ver-

[1] Musk. Korresp. S. 1790 30.

ſchiedenheit von Kaiſer Joſeph, welche ſein Nachfolger ſo ſichtlich an den Tag legte, bewährte ſich auch in ſeinem Geſchmack; die Ballets wurden wieder eingeführt, neben der opera buffa die opera seria von neuem begünſtigt. Es hieß, ein neues Hoftheater ſolle erbaut werden, worin man die Logen zum Kartenſpiel einrichten wolle, aus Unzufriedenheit darüber ſei Salieri entſchloſſen, ſeinen Abſchied zu nehmen und Cimaroſa werde an ſeine Stelle kommen[2]. Wer ſich der Gnade Joſephs zu erfreuen gehabt hatte, durfte mit einiger Sicherheit auf die Ungunſt Leopolds rechnen, das zeigte ſich auch beim Theater. Graf Roſenberg wurde (25. Jan. 1791) der Direktion enthoben, die dem Grafen Ugarte übertragen wurde[3], da Ponte mit der Ferrareſe in Ungnaden entlaſſen[4], Salieri hielt es für gerathen, ſich von der Direktion der Oper zurückzuziehen, und an ſeine Stelle wurde Joſ. Weigl geſetzt, „um im Schüler den Meiſter zu ehren“[5].

Mozart war doch wohl von Joſeph ſchon zu ſehr begünſtigt worden, um auf die Gnade Leopolds Anſpruch machen zu können. Er richtete ein Geſuch an den Kaiſer, ihm die zweite Kapellmeiſterſtelle und den Klavierunterricht der Prinzen zu übertragen[6], und machte ſich um ſo größere Hoffnung auf Erfolg, als er den Schritt unter Mitwirkung van Swietens unternommen hatte[7];

[2] Muſ. Wochenbl. S. 15, vgl. Lange, Selbſtbiogr. S. 167.

[3] Müller, Abſchied S. 286. [Wlaſſak, Chronik des Burgtheaters S. 67.]

[4] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 114 f.

[5] Moſel, Salieri S. 138. Muſ. Wochenbl. S. 62. Die härteſten Äußerungen Leopolds über Salieri theilt da Ponte mit (Mem. II p. 135): So tutte le sue cabale, e so quelle della Cavalieri. È un egoista insopportabile, che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di capella, di tutte le cantanti.

[6] [Vgl. das Konzept eines Schreibens an Erzherzog Franz, welchen er um Vermittlung anging, Beil. I 12.]

[7] [Brief an Puchberg vom 17. Mai 1790 bei Jahn 1. Aufl. III S. 494, Nohl 267, Nottebohm S. 58. „Ich habe nun große Hoffnung bey Hofe. Denn ich weiß zuverläſſig daß der K.... meine Bittſchrift, nicht wie die andern begünſtigt oder verdammt herabgeſchickt, ſondern zurückbehalten hat. — Das iſt ein gutes Zeichen.“ Brief an Puchberg ohne Datum bei Nott. S. 87: „Als ich letzhin von Ihnen nach Hauſe kam, fand ich beyliegendes Billet von B. Swieten. Sie werden ſo wie ich daraus ſehen daß ich nunmehro mehr Hoffnung habe als allzeit. — Nun ſtehe ich vor der Pforte meines Glückes — verliere es auf ewig, wenn ich diesmal nicht Gebrauch davon machen kann. — — — Sie wiſſen, wie mir meine dermaligen Umſtände, wenn ſie kund würden, in einem Geſuche bey Hofe ſchaden würden — wie nöthig es iſt, daß dies ein

doch blieben seine Wünsche unerfüllt. Einen positiven Beweis der Geringschätzung von Seiten des Hofes erhielt er bei der Anwesenheit des Königs Ferdinand von Neapel, der mit der Königin Caroline nach Wien gekommen war (14. Sept.), um der Vermählung seiner Töchter Maria Theresia und Louise mit den Erzherzögen Franz und Ferdinand (19. Sept. 1790) beizuwohnen. Er hatte außer für die Jagd[8] nur für Musik ein lebhaftes Interesse; das Instrument, welches er selbst kultivirte, war die Leier. Ihm zu Ehren wurde eine neue Oper von Weigl La caffetiera bizarra (15. Sept.) aufgeführt[9]; der Kaiser erschien mit ihm zum erstenmal in der Oper, als Salieri's Axur gegeben wurde (20. Sept.); zur Feier der Vermählung war während der offnen Tafel im großen Redoutensaal auf der Galerie ein Konzert unter Salieri's Direktion, in welchem die Cavalieri und Calvesi, sowie die Gebrüder Stadler sich hören ließen, auch wurde eine Symphonie von Haydn aufgeführt, welche der König auswendig wußte und laut mitsang; Haydn wurde ihm vorgestellt, von ihm nach Neapel eingeladen und mit Aufträgen beehrt[10] — Mozart blieb unberücksichtigt und erhielt nicht einmal eine Aufforderung, vor dem König von Neapel zu spielen, was ihn tief verletzte (Brief vom 2. Nov. 1790).

Seine Lage war sehr traurig, die Kränklichkeit seiner Frau dauerte fort, und während seine Ausgaben größer wurden, nahmen seine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behülflich zu sein, daß er es auf

Geheimnis bleibt; denn man urtheilt bei Hofe nicht nach den Umständen, sondern leider blos nach dem Schein. — —" Daher mußte Puchberg wieder helfen. In dem erstgenannten Briefe druckt Nottebohm statt die andern „die andere"; er hatte aber eine Abschrift vor sich, Jahn und Pohl das Original. Gemeint sind, wie der Zusammenhang ergiebt, Bittschriften anderer Leute, nicht etwa eine andere frühere Mozarts. Als Mozart kurz vorher einen Brief an Puchberg schrieb (Notteb. S. 62), nach welchem er seine neuen Quartette noch nicht vollendet hatte und worin er ebenfalls um Unterstützung bat, war eine Bittschrift noch nicht eingegeben; er würde dies Puchberg nicht verschwiegen haben. Vgl. auch den Brief vom 8. April 1790 (Nott. S. 54).]

[8] Eine förmlich publicirte Tabelle wies nach, daß der König während seines Aufenthalts in den k. k. Staaten vom 3. Sept. 1790 bis 18. März 1791 sieben und dreißigmal auf der Jagd gewesen war und 4110 Stück Wild selbst erlegt hatte (Wien. Ztg. 1791 Nr. 29).

[9] Wien. Ztg. 1790 Nr. 75 Anh.

[10] Mus. Corresp. 1790 S. 145 f. Griesinger, Biogr. Not. S. 36. [Pohl, Haydn II S. 245 f.]

acht bringen könne. Seinen wiederholten dringenden Verlegenheiten konnte auch die Bereitwilligkeit des braven Puchberg nicht dauernd abhelfen, er mußte seine Zuflucht zu Wucherern nehmen und sich auf Spekulationen einlassen, die seine Finanzen noch tiefer zerrütteten (I S. 834 f.). Da seine Frau nach Baden mußte, wohnte auch Mozart einen Theil des Sommers aus Sparsamkeit dort und ging nur bei dringender Nothwendigkeit zur Stadt, so am 12. Juni, um Così fan tutte zu dirigiren[11]. Am 13. Juni erlebte er in Baden die Aufführung einer seiner Messen. Im August war er selbst von Krankheit befallen[12]. Der Druck dieser Verhältnisse lähmte auch, wie er selbst klagt, seine Arbeitskraft, kein Jahr seines Lebens ist so arm an künstlerischen Erzeugnissen als dieses. Das eigenhändige Verzeichnis weist nach der Vollendung von Così fan tutte im Januar 1790 nur nach

Mai. Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello B dur (589 K., S. XIV. 22).

Juni. Quartett F dur (590 K., S. XIV. 23).

Juli. Händels Cäcilia u. Alexandersfest bearbeitet (591. 592 K.).

Offenbar in der Hoffnung einer guten Einnahme faßte Mozart von neuem den Plan einer Kunstreise; die Krönung Leopolds, welche am 9. Oktober stattfand und eine Menge von Fremden nach Frankfurt zog, ließ diesen Ort als besonders günstig erscheinen. Salieri, als Hofkapellmeister[13], Ign. Umlauf als Substitut und 15 Kammermusici waren als zum Gefolge des Kaisers gehörig nach Frankfurt geschickt worden[14]. Ihnen sich anzuschließen und dadurch die Vorzüge des unmittelbaren kaiserlichen Schutzes zu genießen, war ihm nicht verstattet. Er reiste, nachdem zu diesem Zweck das Silberzeug hatte versetzt werden müssen (I S. 834), mit seinem Schwager, dem Violinspieler Hofer, den er aus Mitleid mitnahm, um ihn an den gehofften Vortheilen der Reise Theil nehmen zu lassen, im eigenen Wagen am 23. Sept. ab und kam nach einer sechstägigen Reise glücklich in Frankfurt an, wo sie bei der Überfüllung mit Fremden nur mit Mühe ein Unterkommen fanden[15].

[11] [Brief an Puchberg vom 12., nicht wie Spitta meint vom 6. Juni, bei Notteb. S. 85 f.]

[12] [Brief an Puchberg bei Nott. S. 53.]

[13] Mus. Corresp. 1790 S. 146. Mosel, Salieri S. 138.

[14] Wahl- und Krönungs-Diarium 2 Anh. S. 5.

[15] [Außer den von Jahn (2. Aufl. II S. 718—721) und Nohl (Nr. 269

Wir sind unterdessen (schreibt er am 29. Sept.) in der Vorstadt Sachsenhausen in einem Gasthof abgestiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwischt haben. Nun wissen wir noch unsere Bestimmung nicht, ob wir beysammen bleiben oder getrennt werden; — bekomme ich kein Zimmer irgendwo umsonst und finde ich die Gasthöfe nicht zu theuer, so bleibe ich gewiß. Ich hoffe Du wirst mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben; ich konnte Dir unterwegs nicht mehr schreiben, weil wir uns nur selten und nur so lange aufhielten um nur der Ruhe zu pflegen. — — — Nun bin ich fest entschlossen meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — so arbeiten, — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme.

Meine Liebe (schreibt er weiter am 30. Sept.), ich werde zweifelsohne gewis etwas hier machen, so groß aber wie Du und verschiedene Freunde es sich vorstellen wird es sicherlich nicht seyn — bekannt und angesehen bin ich hier genug, das ist gewis. — — Wo glaubst Du daß ich wohne, — bei Böhm[16] im nehmlichen Hause; Hofer auch — — Wen glaubst Du daß ich hier angetroffen? — Das Mädchen welche so oft mit uns im Auge-Gottes Verstecken gespielt hat — Büchner, glaub ich hieß sie — sie heißt nun Mad. von Porsch und ist zum 2ten mal verheyrathet[17]. — Sie hat mir aufgetragen alles Schöne von ihr an Dich zu schreiben. — Da ich nicht weiß ob Du in Wien oder in Baaden bist[18] so adressire ich diesen Brief wieder an die Hofer — ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück — wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen — es ist alles kalt für mich — eiskalt; — ja wenn Du bei mir wärest, da würde ich vielleicht an

bis 271) veröffentlichten Briefen kommen als Quellen für diese Reise hinzu die Briefe vom 3. 8. 15. und 23. Oktober 1790 bei Nottebohm S. 44, 42, 84 und 29. Der Brief vom 8. Okt. ist jetzt auch nach dem Original zuerst in einer dänischen Zeitschrift (Literatur og Kritik 1890 April), dann im Neuen Wiener Tageblatt (7. Mai 1890) und hiernach in Engls Festschrift zur Mozart-Centenarfeier S. 39 gedruckt worden. Vgl. noch E. Mentzel (Frau Elis. Mentzel), Mozart in Frankfurt vor hundert Jahren, Frankfurter Generalanzeiger 15. und 16. Okt. 1890.]

[16] [Dies war ohne Zweifel der Schauspieldirektor Böhm, welchen Mozart schon von Salzburg her kannte (I S. 609) und dessen Gesellschaft seit 1780 in Frankfurt spielte. Derselbe führte dort mehrere Opern Mozarts auf, so am 12. Okt. 1790, zwei Tage vor Mozarts Konzert, die Entführung (den Theaterzettel theilt E. Mentzel a. a. O. mit), am 22. Okt. die verstellte Gärtnerin. — Das Zimmer, welches Mozart mit Hofer gemiethet hatte, befand sich in der nicht mehr vorhandenen Adlerapotheke an der Tönges- und Hasengasse.]

[17] [Porsch war Mitglied des 1786 gegründeten Mainz-Frankfurter Nationaltheaters; auch seine Frau wirkte in Oper und Schauspiel mit.]

[18] [Daraus geht hervor, daß Mozarts Frau im September nochmals nach Baden ging, wie auch im folgenden Jahre.]

dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden — so ist es aber so leer — adjeu — Liebe — ich bin ewig

Dein Dich von ganzer Seele liebender Mozart.

In der ersten Zeit des Frankfurter Aufenthalts lebte Mozart ziemlich zurückgezogen, mit Vorbereitungen zu seinem beabsichtigten Konzert und Komponiren beschäftigt;

— ich habe mir so fest vorgenommen (3. Okt.), gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt — und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen.

Wie schon früher (S. 96) bemerkt, wurde das „Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr" (594 K.) in Frankfurt nicht fertig.

Überhaupt nahm das ruhige Leben bald ein Ende. Abwechslung hatte ihm schon das Theater geboten, wo er unter vielen anderen Bekannten „den alten Wendling mit seiner Dorothé" wiedersah. Am 5. Oktober wollte die churmainzische Gesellschaft ihm zu Ehren den Don Juan aufführen[19]. Es begann „ein unruhiges Leben";

man will mich nun schon überall haben — und so ungelegen es mir ist, mich überall so begucken zu lassen, so sehe ich doch die Nothwendigkeit davon ein — und muß es halt in Gottes Namen geschehen lassen; — es ist nun zu vermuthen, daß mein Concert nicht schlecht ausfallen möchte. —

Besonders einträglich wurden ihm seine Bekanntschaften nicht;

es ist alles Prahlerei (8. Okt.), was man von den Reichsstädten macht — berühmt, bewundert und beliebt bin ich hier gewiß; übrigens sind die Leute aber hier noch mehr Pfenning-Fuchser als in Wien;

doch fand er Aufnahme in angesehenen Frankfurter Familien, welche ihn bewunderten und sich für seine Zwecke verwendeten. Außer seinem Namen glaubt er es der Gräfin Hatzfeld und

[19] [So Mozart in dem Briefe vom 3. Okt. Nott. S. 45. Auf Grund von Mozarts bestimmter Ankündigung hatte der Herausgeber S. 360 angenommen, daß die Aufführung auch thatsächlich stattgefunden habe. Nach E. Mentzels genauen Ermittlungen (vgl. auch ihren Aufsatz „Mozarts bekannteste Opern zum ersten Male auf der Frankfurter Bühne" in der Frankfurter Wochenschrift „Die kleine Chronik", 1887 Nr. 22—25) wurde Don Juan damals in Frankfurt nicht aufgeführt. Fand die Aufführung statt, so müßte es in Mainz oder an einem anderen Orte geschehen sein.]

dem Schweitzerischen Hause[20] zu verdanken, wenn seine Akademie gut ausfallen sollte. Außerdem verkehrte er in dem auf der Zeil gegenüber dem Gasthof zum Römischen Kaiser gelegenen Hause des Arztes Dr. Johann Friedrich Wilhelm Dietz, welcher in nahen Beziehungen zu der Direktion des Stadttheaters stand (der Leiter, Hofrath Tabor, traf dort mit Mozart zusammen), und die bedeutendsten Schauspieler und Künstler in seinem Hause sah. Verbürgter Nachricht zufolge hat Mozart hier fast täglich musicirt und viele vergnügte Stunden im Kreise der Familie zugebracht[21].

Nachdem die Krönung Leopolds am 9. Oktober stattgefunden hatte, war nun auch die Zeit für Mozarts öffentliches Auftreten gekommen. Am 14. Oktober[22] Vormittags 11 Uhr gab er ein Konzert im Stadttheater, über welches er seiner Frau berichtet:

Heut 11 Uhr war meine Academie, welche von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager ausgefallen ist. — Es war zum Unglück ein groß Dejeuné bei einem Fürsten und großes Manoever von den Hessischen Truppen — so war aber alle Tage meines Hierseyns immer Verhinderung. Die — — kannst Du Dir nicht vorstellen, — ich war aber ohngeacht diesem allen so gut aufgelegt, und gefiel so sehr, daß man mich beschwor, noch eine Academie künftigen Sonntag zu geben — Montag reise ich dann ab[23].

[20] [Gräfin Hatzfeld, eine kunstliebende Dame und Beschützerin geistiger Bestrebungen, lebte in Hedderheim bei Frankfurt. (Bei Nottebohm S. 43 steht unrichtig Herzfeld.) Das Schweitzerische Haus ist vermuthlich die Familie des Banquiers und Geheimraths Franz Maria Schweitzer, Gatten der Paula Maria Allesina, welcher 1766 nach Frankfurt gekommen war. Zwischen diesem und dem Dietzschen Hause bestanden nahe Beziehungen. Sonst könnte auch an Goethe's Jugendfreund Friedrich Karl Schweizer, Senator und Schöff von Frankfurt (vgl. Löper, Zu Goethe's Dichtung u. W. III S. 382) gedacht werden.]

[21] [Vgl. Dr. Alexander Dietz, der Superintendent und erste Hofprediger M. Joh. Hektor Dietz, seine Vorfahren und Nachkommen. Ein Familienbuch. S. 110. (Dem Herausgeber vom Verfasser mitgetheilt.) Die im Besitze der Familie befindlich gewesenen Briefe und Noten von Mozart sind leider verloren gegangen.]

[22] Im Raths- und Schöffenraths-Protokoll der Reichsstadt Frankfurt zur Wahl und Krönung des Kaiser Leopold II. findet sich S. 400 folgende Notiz: „Mittwoch 13. Oct. 1790. Als vorkame, daß der Kayserl. Conzert-Meister Mozart um die Erlaubniß nachsuche Morgen Vormittag im Stadtschauspielhaus ein Concert geben zu dörfen: solle man ohne Consequenz auf andere Fälle hierunter willfahren". — Ich verdanke diese wie die übrigen Angaben der Mittheilung meines Freundes W. Speyer. [Mozarts oben angeführter Brief (Nott. S. 84) ist vom 15. Oktober datirt. Gegenüber der bestimmten Angabe des Rathsprotokolls und gegenüber der Äußerung Mozarts in dem Briefe vom 8., das Konzert werde Mittwoch oder Donnerstag stattfinden (der 15. war Freitag), müssen wir einen Irrthum Mozarts in der Datirung annehmen.]

[23] [Dieses zweite Konzert kam, wie es scheint, nicht zu stande. Nottebohm nimmt freilich an, daß es stattfand und findet es daraus erklärlich, daß es zwei

Der seit längerer Zeit verstorbene Kontrabassist Ludwig, welcher bei demselben mitgewirkt hatte, erinnerte sich, daß der Flügel auf der Bühne stand, und wie der kleine, sehr lebendige und bewegliche Mann während der Probe, die am Morgen vorher gehalten wurde, öfters von der Bühne über den Souffleurkasten hinweg in das Orchester gesprungen sei, dort sich lebhaft und freundlich mit den Orchestermitgliedern unterhalten habe und ebenso rasch wieder auf die Bühne geklettert sei. Auch in diesem Konzert kamen nur Kompositionen von Mozart zur Aufführung; er soll das Konzert in Fdur (459 K.), auch das in Ddur (537 K.) gespielt haben. Als Sängerin trat Margarethe Schick, geborne Hamel auf, welche Mozart durch Stimme und Vortrag so entzückte, daß er mehreremal nach ihrem Gesang ausgerufen haben soll: „Nun will ich nicht weiter singen hören“[24]. Sonst wird noch erzählt, daß er mit dem alten Papa Beecké (I S. 168. 416 f.), mit welchem er hier wieder zusammentraf, ein Klavierkonzert zu vier Händen und mit seinem Schwager Hofer ein Duo concertante für Klavier und Violine spielte[25]. Der Tradition nach soll er mit dem Konzertmeister Hoffmann näher sich befreundet und gewöhnlich abends mit ihm und anderen die Weinwirthschaft von Kran (in der Bleidenstraße, der kl. Sandgasse gegenüber) besucht haben. Hesse berichtet[26], daß er in Frankfurt einen alten pensionirten Organisten der Katharinenkirche habe kennen lernen, der im Jahre 1790 als ein Knabe der Schüler seines Amtsvorgängers gewesen war; dieser erzählte:

Eines Sonntags nach beendigtem Gottesdienste kommt Mozart auf das Orgelchor zu St. Katharina und bittet sichs bei dem alten Organisten aus, etwas auf der Orgel spielen zu dürfen. Er setzt sich auf die Bank und folgt dem kühnen Fluge seiner Fantasie, als ihn plötzlich der alte Organist in der unhöflichsten Weise von der Orgelbank stößt und zu dem Schüler sagt: Merke dir diese letzte

Krönungskonzerte giebt (S. 84 Anm. 2). Mozart aber befand sich an dem für dasselbe bestimmten Tage (Sonntag den 17. Oktober) bereits in Mainz, von wo er seiner Frau schrieb (Brief vom 23. aus Mannheim bei Nott. S. 29.)

[24] Lewezow, Leben u. Kunst der Frau Schick S. 14 f. [Ihr Gatte war Leiter des Mainzer Hoforchesters. Frau Schick sang Blondchen, Susanne und Zerlina in den betr. Mozartschen Opern. Vgl. den oben erwähnten Aufsatz von Frau Mentzel in der kl. Chronik.]

[25] Lipowsky, Baier. Mus. Lex. S. 16. [E. Mentzel a. a. O.]

[26] Bresl. Ztg. 1855 Nr. 240 S. 1366. [Nach E. Mentzels Mittheilung war Mozart auch in der Carmeliter- und Dreikönigskirche und hörte dort die Konzerte des von Mannheim ihm bekannten Abts Vogler.]

Modulation, welche Herr Mozart gemacht; das will ein berühmter Mann sein, und macht so grobe Verstöße gegen den reinen Satz? Der Schüler hatte sich dieselbe gemerkt, und Hesse fand sie schön und nicht einmal ungewöhnlich.

Von Frankfurt aus besuchte Mozart auch Offenbach, wo er mit der Familie André in persönlichen Verkehr trat. Es darf vermuthet werden, daß er wiederholt dort war;

das eine Mal aber, von welchem es konstatirt, und das hier gemeint ist, hatte es sich also gefügt, daß Mozart bei einem solchen Besuche allda eine heitere, ungezwungene Tanzgesellschaft antraf, und da an Tänzerinnen Mangel war, rasch entschlossen sich die schönste Falzerin der André'schen Notendruckerei engagirte, und mit dieser seinen Tanz machte. — — Diese „schönste Falzerin" aber rühmte sich ihr Lebenlang, daß der große Mozart sie einmal zum Tanze geholt habe, und durch ihre Tochter, welche später mit dem Einnehmer Becker am Kanalthor zu Hanau verheirathet war, kam die Sache wieder an den Tag[27].

Die Rückreise wurde spätestens am 17. Oktober über Mainz angetreten, wo Mozart einige Tage blieb und vor dem Kurfürsten v. Erthal spielte, aber nur „magere 15 Carolin" erhielt[28]. Hier malte Tischbein sein Porträt (s. Beilage), und zwar wie es scheint für den Kurfürsten[29]. In Mainz soll auch wieder einmal eine rührende Liebesgeschichte ihm Veranlassung gegeben haben, die Arie Io ti lascio zu komponiren, welche erweislich gar nicht von Mozart, sondern von Gottfried v. Jacquin in Wien komponirt ist (S. 57 f.).

Von Mainz reiste Mozart nach Mannheim, wo er sich mehrere Tage aufhielt und mit den alten Freunden, soviel er deren noch vorfand, das Andenken früherer Zeiten erneuerte. Er kam gerade rechtzeitig zur ersten Aufführung seines Figaro, welche am 24. Oktober stattfand.

Morgen (schreibt er von Mannheim am 23.) gehen wir nach Schwetzingen um den Garten zu sehen — Abends ist hier zum erstenmal Figaro — dann übermorgen fahren wir fort. Eben

[27] [Pirazzi, Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit S. 188.]

[28] [Vgl. Brief vom 23. Okt. bei Nott. S. 29. Nach Erinnerung des Professors Arentz, welcher als junger Mann in der Kapelle Flöte spielte und Mozart näher trat, hätte dieser „sehr oft" im kurfürstlichen Schlosse gespielt, was wohl in Anbetracht des kurzen Aufenthalts übertrieben ist. Vgl. Engl, Mozart S. 45. 48 nach André's Mittheilung.]

[29] [Engl, Mozart S. 46 nach André, welcher unter Berufung auf den Musiker Haunz mittheilte, daß Kurfürst Erthal das Bild 1792 dem Hofmusiker Stutzl geschenkt habe.]

Figaro ist Ursache warum ich noch hier bin — denn das ganze Personale beschwor mich noch so lange hier zu bleiben und ihnen bey der Probe beyzustehen, eben das ist auch die Ursache warum ich Dir nicht so viel schreiben kann als ich schriebe, weil es eben Zeit zur Hauptprobe ist — Ja, wenigstens der erste Act schon vorbey sein wird — ich hoffe daß Du mein Schreiben vom 17ten aus Maintz richtig wirst erhalten haben — — Nun hoffe ich Dich in 14 Tagen ganz gewis zu umarmen, in 6 oder 7 Tagen also nach Erhaltung dieses Briefes — doch wirst Du noch von Augsburg, München und Linz Briefe von mir erhalten, — Du kannst mir aber nun nicht mehr schreiben, doch wenn Du gleich nach Empfang schreibst, so kann ich ihn noch in Linz erhalten. Probiere es[30].

Der Schauspieler Backhaus notirte in seinem Tagebuch der Mannheimer Schaubühne: „Ich kam in große Verlegenheit mit Mozart. Ich sah ihn für einen kleinen Schneidergesellen an. Ich stand an der Thür, als wir Probe hielten. Er kam und fragte mich nach der Probe, ob man zuhören dürfe. Ich wies ihn ab. Sie werden doch dem Kapellmeister Mozart erlauben, zuzuhören? Jetzt kam ich erst recht in Verlegenheit“[31]. Der ehemalige Hoforganist an der Trinitatiskirche Schultz erinnerte sich noch als achtzigjähriger Greis mit hoher Freude daran, wie Mozart, der bei seinem Vater aus und einging und mit ihm Orgel spielte, im Theater in der Probe die langsamen Tempi des Kapellmeisters Fränzel rügte und selbst lebhaftere angab. Übrigens erklärte sich Mozart mit der Besetzung und Aufführung sehr zufrieden[32].

In München, wo Mozart am 29. Oktober eintraf und bei seinem alten Freund Albert, Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse, sein Quartier nahm[33], fand er der guten Freunde noch mehr; der Brief an seine Frau (vom 2. Nov.) legt

[30] [Die Aufforderung, nach Linz poste restante zu schreiben, steht auch in dem von Nottebohm (S. 83) selbständig mitgetheilten Postskript, und zwar ausführlicher und genauer; dieses ist daher wohl früher geschrieben wie der Mannheimer Brief und dürfte zu dem verloren gegangenen Mainzer Briefe vom 17. gehören; jedenfalls nicht zu dem vom 30. September, welchem es bei Jahn und Nohl irrthümlich beigefügt ist.]

[31] Nohl, Musik. Skizzenb. S. 190.

[32] Koffka, Iffland und Dalberg S. 185. [Hier sah ihn auch Hofrath André, welcher als Volontär unter Fränzel im Orchester Violine spielte. Mozart, erzählte er, sei für kurze Zeit in eine Probe gekommen; er habe klein und schmächtig ausgesehen, wäre blaß von Gesichtsfarbe gewesen, hätte hervorstechende Augen und eine große Nase gehabt. Henkel, Der Klavierlehrer XIII. 1, nach André's Erzählung.]

[33] So weist es das Kurfürstl. gnädigst privil. Münchner Wochen- u. Anzeigeblatt 1790 Nr. 44 nach.

Zeugnis dafür ab, wie wohl er es sich in ihrer Gesellschaft werden ließ.

Daß ich mich mit Cannabichischen, la Bonne, Ramm, Marchand und Brochard gut unterhalte und recht viel von Dir meine Liebe gesprochen wird, kannst Du Dir wohl einbilden. — O ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu sprechen; ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers diese Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Baad versuchst, dabey wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung Gutes thun, so wie es mir herrlich anschlägt. — — Verzeihe, wenn ich Dir nicht so viel schreibe, wie ich gern möchte, Du kannst Dir aber nicht vorstellen wie das Gereisse um mich ist. — Nun muß ich gleich zu Cannabich, denn es wird mein Concert probirt.

Und hier wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, daß der Kurfürst ihn aufforderte, in dem Konzert zu spielen, welches dem König von Neapel, der sich auf der Rückreise von Frankfurt zwei Tage in München aufhielt[34], bei Hofe gegeben wurde. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof", schreibt er, „daß mich der König in fremden Landen hören muß".

Nicht lange nach seiner Rückkunft kam Salomon aus London nach Wien und bewog Haydn durch ein für jene Zeit glänzendes Engagement ihm dorthin zu folgen und für die Konzerte der philharmonischen Gesellschaft eine Reihe von Kompositionen zu liefern, wodurch zu Haydns Ruhm und Wohlstand der eigentliche Grund gelegt wurde. Auch mit Mozart traf Salomon vorläufige Verabredungen, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Kurz vorher war er schon durch O'Reilly, Direktor der ital. Oper in London, aufgefordert worden, im Dezember nach London zu kommen, bis Juni 1791 dort zu bleiben, und wenigstens zwei Opern zu schreiben, wofür er 300 Pfd. Sterling erhalten sollte[35]. Daß er dieser Aufforderung nicht sofort folgte, ist leicht

[34] Nach den Berichten der Kurf. gn. priv. Münchner Ztg. 1790, Nr. 173—175 war bei Ankunft des Königs von Neapel (welche am 4. Nov. Mittags erfolgte) Hofgala und Hofakademie, am folgenden Tage eine große Hofjagd, abends Lustspiel im Theater und Souper.

[35] [Brief O'Reilly's vom 26. Okt. 1790 bei Nottebohm S. 67: Par une personne attachée à S. A. R. le Prince de Galle j'apprends votre dessein de faire un voyage en Angleterre, et comme je souhaite de connoître personellement des gens à talent, et que je suis actuellement en état de contribuer à leurs avantages, je vous offre Monsieur la place de Compositeur ont eus (= entre eux) en Angleterre. Si vous êtes donc en état de Vous trouver à Londres envers la fin du mois de Decembre prochain

erklärlich; im folgenden Jahre ſtanden neue Unternehmungen im Wege. Mit ſchwerem Herzen ließ er ſeinen lieben Papa Haydn ziehen, den einzigen Künſtler in Wien, der ihn verſtand und es ganz wohl mit ihm meinte (S. 45 f.).

Daß er nicht mit einem gefüllten Seckel von ſeiner Reiſe zurückkehrte, läßt ſich mit Beſtimmtheit behaupten, auch durch ſeine andern Finanzoperationen[36] erreichte er nicht, was er ſeiner Frau ſo rührend als ſeinen ſehnlichſten Wunſch ausſpricht, ungeſtört durch drängende Verlegenheiten arbeiten, nur arbeiten zu können. Gearbeitet hat er denn auch nach ſeiner Heimkehr, und das letzte Jahr ſeines Lebens zeigt uns eine Thätigkeit, die allen Glauben überſteigt.

Das eigenhändige Verzeichnis weiſt nach

1790 Dec. Ein Quintett für 2 Violin, 2 Viola u. Violoncello D dur (593 K., S. XIII. 7).

1791 5. Jan. Ein Klavierconcert B dur (595 K., S. XVI. 27).

14. Jan. Drei teutſche Lieder (596—98 K., S. VII. 37—39).

22. 29. Jan. 5. 12. 28. Febr. 6. März Tänze (599—607. 609—611 K., S. XI. 3—5, 11—13, 22—24, XXIV. 16, 17).

3. März Ein Orgelſtück für eine Uhr F moll (608 K., S. X. 20).

1790 pour y rester jusqu' à la fin de Juin 1791 et dans cet espace de tems de composer au moins deux Operas ou sérieux ou comiques, selon le choix de Direction, je vous offre trois cents livres Sterling avec l'avantage d'écrire pour le concert de la profession ou toute autre salle de concert à l'exclusion seulement des autres Théatres. Si cette proposition peut vous être agréable et vous êtes en état de l'accepter faites moi la grâce de me donner une réponse à vue, et cette lettre vous servira pour un Contract. Ob und was Mozart antwortete iſt unbekannt.]

[36] [Über dieſe enthalten die Briefe vom 29. und 30. September und 8. und 23. Oktober Andeutungen, welche nicht völlig verſtändlich ſind. Wie es ſcheint, unterhandelte Mozart mit dem Verleger Hoffmeiſter darüber, daß ihm dieſer eine größere Summe vorſtrecke, wogegen Mozart ſich verpflichte für ihn zu ſchreiben; dieſe Summe ſollte ihm dann jemand in Wien auf Hoffmeiſters Giro („1000 Fl. baar und das übrige in Tuch") hergeben. Mozart fordert dann ſeine Frau wiederholt auf, dieſes Geſchäft in ſeiner Abweſenheit zu betreiben. Vgl. beſ. den Brief vom 8. Okt.: „wenn die Sache mit Hofmeiſter aber wenigſtens ſo im Gange iſt, daß nur meine Gegenwart fehlt, ſo bekomme ich doch gleich (die Intereſſen gros à 20 pr. cento gerechnet) von 2000 fl. — 1600 in die Händ. — Da kann ich dann 1000 fl. weg zahlen — bleiben mir noch 600 fl. — im Advent fange ich ohnehin an kleine Quartett-Subſcriptions-Muſiken zu geben; Scholaren nehme ich auch — die Summe darf ich nie zahlen, weil ich für H. ſchreibe, folglich geht alles in der Ordnung". — Dieſe Operationen (vgl. Bd. I S. 834) ſcheint Mozart ſeinem Freunde Puchberg verheimlicht zu haben.]

8. März Eine Baß-Arie mit obligatem Contrebaß für Hrn. Görl und Pischlberger Per questa bella mano (612 K., S. VI. 46).
Variationen auf das Klavier über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding" (613 K., S. XXI. 15).
12. April Ein Quintett für 2 Violin, 2 Viola und Violoncello Es dur (614 K., S. XIII. 8).
20. April Schlußchor in die Oper Le gelosie villane von Sarti für Dilettanti Viviamo felici in dolce contento (615 K., ist unbekannt geblieben).
4. Mai Andante für eine Walze in eine kleine Orgel F dur (616 K., S. X. 21).
23. Mai Adagio und Rondeau für Harmonica, Flauto, Oboe, Viola und Violoncello C moll (617 K., S. X. 18).
18. Juni in Baaden Ave verum corpus (618 K., S. III. 31). (Die Überschrift lautet; Ave verum corpus di Wolfgango Amadeo Mozart mp. Baaden li 17 di giunnio 1791.)
Juli Eine kleine teutsche Cantate für eine Stimme am Klavier „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer" (619 K., S. VII. 40).

Ein Blick auf dies Verzeichnis beweist, wie er von verschiedenen Seiten in Anspruch genommen, bald auf Bestellung, bald aus Gefälligkeit schrieb, was man von ihm verlangte.

Für sich selbst, ohne Zweifel zu einer Akademie[37], schrieb er das Klavierkonzert in B dur, das wie die meisten Kompositionen dieser Zeit sich durch eine ernst milde Haltung und herrlichen Wohlklang auszeichnet. Die beiden schönen Quintette für Streichinstrumente wurden „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes" geschrieben (S. 217), der ohne Zweifel mit Mozarts bedrängter Lage bekannt war und ihm eine würdige Veranlassung bieten wollte, seine Kunst nutzbringend zu machen. In welchem Sinne aber Mozart auch solche Aufträge auffaßte, die nur untergeordneter Natur zu sein scheinen, zeigen am besten die für das Orgelwerk einer Spieluhr geschriebenen Kompositionen, welche von Graf Deym für das sog. Müllersche Kunstkabinet, das damals viel Aufsehen machte, bestellt waren. In der ernsten Stimmung, welche sie wiedergeben und der gründlichen technischen Behandlung verrathen sie wahrhaftig nichts von bestellter Arbeit (S. 96 f.).

[37] [Nach Pohls Vermuthung spielte er das Konzert in einer Akademie des Klarinettisten Beer am 4. März. Vgl. I S. 825.]

Eine Gelegenheitskomposition ist auch der mit Saitenquartett begleitete wunderschöne Chor Ave verum corpus. Mozarts Frau hatte, wie wir bereits wissen (S. 532 f.), im Sommer und Herbst 1790 einen Aufenthalt in Baden genommen, um dort die Bäder zu gebrauchen und ging im Sommer 1791, da sie sich bei vorgerückter Schwangerschaft sehr schlecht befand, mit dem Sohne Carl wieder dorthin. Dort hatte Mozart den Schullehrer und Regenschori Stoll kennen gelernt, seinen eifrigen Verehrer, dem es ein Vergnügen war, Mozart und seiner Frau bei mancherlei Besorgungen gefällig zu sein, und den Mozart vor der Reise um Besorgung einer geeigneten Wohnung gebeten hatte[38]. Daß er sich auch seine ausgelassene Laune gefallen ließ, kann die Überschrift eines Billets (12. Juli 1791) zeigen:

Liebster Stoll!
Bester Knoll!
Größter Schroll!
Bist Sternvoll!
Gelt das Moll!
Thut dir wohl!

oder wenn er ihn in dem vorher erwähnten Briefe versichert: „Das ist der dümmste Brief, den ich in meinem Leben geschrieben habe; aber für Sie ist er just recht". Dagegen half ihm Mozart mit seinen Kompositionen aus und hatte ihm unter andern seine Messen in Bdur (275 K.), und Cdur (317 K.) zur Aufführung geliehen. Dabei kam es vor, daß die Sängerin, welche den Solosopran singen sollte, sich eigensinnig Mozarts Vorschriften nicht fügen wollte. Dieser schickte sie fort und übertrug die Partie seinem kleinen Liebling Antonia Huber, der zehn- bis elfjährigen Tochter eines v. Doblhoffschen Beamten in Baden, die bei ihrem Schwager Stoll aus und einging und dort oft mit Mozart zusammentraf. Eine Woche lang studirte er mit dem Kinde, das fleißig und aufmerksam war und seine Sache so gut machte, daß er ihr nach der Aufführung zurief: „Brav, Tonerl, recht brav!"

[38] [Vgl. den Brief bei Nohl Nr. 273, welcher aus diesem Jahre stammen muß, da er schon das Haus in der Rauhensteingasse als seine Wohnung angiebt: „2do bitte ich Sie für meine Frau eine kleine Wohnung zu bestellen; sie braucht nur zwei Zimmer, oder ein Zimmer und ein Cabinettchen; das Nothwendigste ist aber daß es zu ebener Erde sei. — Meine Frau wird Samstag oder längstens Montag hinauskommen." Mozarts erster Brief an seine Frau (Notteb. S. 24) war vom 5. Juni, einem Sonntag (Spitta A. M. Z. 1880 S. 402); so war die Abreise seiner Frau wohl Samstag den 4.]

und ihr mit einem Kuß einen Dukaten gab, auch bei einer anderen Gelegenheit zu ihr sagte: „Tonerl, mach, daß Du groß wirst, damit ich Dich nach Wien mitnehmen kann“[39]. Ohne Zweifel hat Mozart bei einem Besuch in Baden auf Stolls Veranlassung jenen kurzen Chorsatz komponirt. Er ist sichtlich rasch hingeschrieben, giebt aber den Ausdruck einer innigen, kindlich reinen frommen Empfindung mit einer so herzgewinnenden Einfachheit und einem so zauberischen Wohlklang wieder, daß man auf Augenblicke allen irdischen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen wird.

Die Abwesenheit seiner Frau, welche wahrscheinlich bis zum 11. Juli dauerte[40], hatte für Mozart ein ziemlich unruhiges und ungeordnetes Leben zur Folge, in welches uns die zahlreichen Briefe, welche er ihr nach Baden schrieb, einen Einblick gewähren[41]. Neben manchen jetzt unverständlichen Anspielungen auf geschäftliche Angelegenheiten giebt er in denselben über sein Leben und Arbeiten, bemerkenswerthe Aufführungen und sonstige Ereignisse getreulich Bericht, unterläßt auch die gewohnten Späße nicht, läßt aber allenthalben die zärtlichste Liebe und Sorge für die Gesundheit seiner Frau erkennen. Unter den Personen und Familien, mit welchen er lebhaft verkehrte, erscheinen neben bekannten, wie Jacquin, Wetzlar, auch manche neue Namen, wie Montecuculi[42], die Familien von Schwingenschuh, Reh-

[39] So wird nach der Erzählung Tonerls, jetzt Frau Haradauer in Graz, berichtet (Wien. Frembenbl. 1856, 22. Jan.).

[40] [Vgl. Spitta a. a. O. S. 403. Der Sohn Wolfgang wurde nicht in Baden, wie Jahn annahm, sondern in Wien am 26. Juli geboren.]

[41] [Außer den bei Nohl Nr. 274. 275. 277 veröffentlichten vom 6. und 25. Juni und 8. Juli hat Nottebohm (S. 11. 21. 23. 24. 27. 31—35. 46. 81) noch 13 bisher unbekannte mitgetheilt, deren Reihenfolge, soweit die Daten fehlen, Spitta a. a. O. genau erörtert und wie ich glaube richtig gestellt hat.]

[42] [Graf Montecuculi wird von Schönfeld (1796) als Maltheserordensritter und Dilettant auf der Oboe erwähnt (Nottebohm S. 34, handschr. Bem.]. In den Ritterverzeichnissen im Wiener Archiv des Johanniterordens kommt um 1791 ein Markgraf vor, nämlich Ludwig Franz Marchese di Montecuculi, ein Italiäner aus Catania. Er wurde noch minderjährig in den Orden aufgenommen; die wirkliche Aufnahme erfolgte nach erlangter Großjährigkeit am 17. Okt. 1776. In den 90er Jahren (nach 1791) wurde er Ordenskomthur von Maidelberg in Österr.-Schlesien, hatte jedoch nicht die Verpflichtung, dort zu leben. Vielleicht war er Mozarts Schüler. Vorstehende Mittheilung verdankt der Herausgeber Herrn Dr. Fellner in Wien.]

berg, Wildburg[43], welche sonst nicht wieder begegnen, mit welchen aber damals lebhafte Beziehungen bestanden haben müssen. Den Mittag und Abend brachte er meist außer dem Hause, bei Freunden oder im Wirthshause zu; selbst die Nacht mußte zuweilen, häuslicher Verlegenheiten wegen, auswärts verbracht werden.

J'ecris cette lettre (schreibt er am 6. Juni) dans la petite chambre au Jardin chez Leitgeb où j'ai couché cette nuit excellement — et j'espère que ma chère épouse aura passée cette nuit aussi bien que moi. J'y passerai cette nuit aussi, puisque j'ai congedié Leonore[44], et je serai tout seul à la maison, ce que n'est pas agréable. J'attends avec beaucoup d'impatience une lettre que m'apprendra comme vous avez passé le jour d'hier. — — — Madame de Schwingenschu m'a priée de leur procurer une loge pour ce soir au Théatre de Wieden, où l'on donnera la cinquième partie d'Antoin, et j'étais si heureux de pouvoir les servir. J'aurai donc le plaisir de voir cette opéra dans leur compagnie[45].

Nachdem er dann einen zweiten Brief erhalten, kehrt er sofort zum geliebten Deutsch zurück.

Mit unbeschreiblichem Vergnügen (schreibt er am 7. Juni)[46] habe Dein letztes vom 6ten erhalten, und daraus ersehen, daß Du wohl und gesund bist — recht gescheut — daß Du aussetzest. O Gott! wie hätte es mich gefreut, wenn Du mit den Wildburgischen zu mir gekommen wärest! — ich hatte genug mit mir zu streiten, daß ich

[43] [Daß Mozart diese Bekanntschaften nicht besonders hochhielt, scheint doch aus seinen Briefen hervorzugehen. Sehr untergeordnet werden Wildburgs gewesen sein, da sie in Verbindung mit einem Kleide der Frau Mozart genannt werden (Brief vom 7. Juni 1791 bei Nott. S. 11). Rehbergs wohnten nahe bei Leutgeb und waren Bekannte (oder Verwandte) desselben; Mozart folgt ungern einer Einladung derselben (s. u. S. 546). Den Schwingenschuh besorgt er eine Loge im Theater (s. o.), sie verkehrten auch viel in Baden. Am 12. Juni 1791 schreibt Mozart „gehe heute nicht auf die Casino, wenn auch die Schwingenschuh hinauskommen sollte. Spare es bis ich bei Dir bin", und so wird auch der Seitenblick auf „diese Compagnie" (u. S. 547) sich auf diese Familie beziehen.]

[44] [5. Juni: „Heute Nacht schlaf ich bei Leitgeb — und ich glaube allzeit der Lorl habe ich das consilium abeundi gegeben."]

[45] [Die Operette „Anton bei Hofe" oder „Der fünfte Theil der zwei Antons" von Benedikt Schack wurde am 4. Juni 1791 zum erstenmal aufgeführt. Nottebohm S. 92. Die übrigen Theile waren in den beiden Vorjahren zur Aufführung gekommen.]

[46] [Nottebohm S. 11. Der Name Süßmayrs begegnet in diesem Briefe zum ersten Male; die Scherze, welche sich Mozart öfter mit ihm erlaubt, zeigen, daß er einer der „Narren" war, welche Mozart erklärte haben zu müssen, um seine Laune an ihnen auszulassen. Die „ungarische Krone" ist ein Wirthshaus in der Himmelpfortgasse zu Wien.]

Dich nicht herein zu fahren hieße — allein ich scheuete die Unkosten. Aber auf diese Art wäre es charmant gewesen. Morgen früh 5 Uhr fahren wir 3 Wagen voll weg — ich hoffe also zwischen 9 und 10 Uhr all das Vergnügen zu fühlen, was ein Mann, der seine Frau so liebt wie ich, nur immer fühlen kann[47].

Gestern speiste ich mit Süßmaiern bey der ungarischen Krone zu Mittag weil ich noch um 1 Uhr in der Stadt zu thun hatte — 8. früh speisen muß und die 8. die mich gerne diese Tage einmal zu Mittage gehabt hätte, schon nach Schönbrunn engagirt war[48]. Heute weißt Du ohnehin, daß ich bei Schicaneder esse, weil Du auch dazu eingeladen warst. — Brief ist noch keiner von der Duschek da — werde aber heute noch nachfragen. — — —

Wie am 8., so besuchte Mozart noch mehrere Male die Seinigen in Baden, zuletzt am 10. Juli, um sie wieder nach Wien abzuholen; er war verdrießlich, als ihm am 12. Juni die Gelegenheit des Besuchs verloren ging. Um diese Zeit gab die blinde Marianne Kirchgäßner in Wien ihr Konzert, für welches ihr Mozart das oben angeführte Adagio und Rondo für Harmonika und Blasinstrumente (K. 617, vgl. oben S. 29) geschrieben hatte. Das Konzert sollte Montag den 13. Juni sein, wurde aber auf den 19. verschoben. Bei dieser Nachricht schrieb Mozart am 11[49]:

Criés avec moi contre mon mauvais sort! — Mad^selle Kirchgessner ne donne pas son Academie Lundi! — par consequent j'aurais pu vous posseder, ma chère, tout ce jour de Dimanche — mercredi je viendrai sûrement.

Ich muß eilen, weil es schon $^3/_4$ auf 7 Uhr ist — und der Wagen geht um 7 Uhr — — Nimm Dich im Baad in acht daß Du nicht fallest, und bleibe nie allein — auch würde ich an Deiner Stelle einen Tag aussetzen, um das Ting nicht zu gäh anzupacken. Ich hoffe, es hat Jemand die Nacht bei Dir geschlafen. — Ich kann Dir nicht sagen, was ich darum geben würde, wenn ich anstatt hier zu sitzen bey Dir in Baaden wäre. — Aus lauter langer

[47] [Mozart fuhr in Begleitung der Familie Schwingenschuh nach Baden am Mittwoch den 8. Juni, vgl. den Brief vom 5. (Nott. S. 24): „Mittwoch werde ich in Compagnie mit den Schwingenschulischen zu Dir fliegen".

[48] [Der Versuch, die Abkürzungen in den Briefabschriften zu enträthseln, dürfte meist vergeblich sein. Mozart schrieb die vollen Namen; es war jedenfalls Nissens Peinlichkeit, welche die Durchstreichung veranlaßte. Im obigen Falle könnte Schack gemeint sein, mit welchem lebhafter Verkehr bestand, und dessen Frau Altistin war (sie sang die 3. Dame in der Zauberflöte).]

[49] [Notteb. S. 46. Das Chronologische bei Spitta S. 402 f. Derselbe macht darauf aufmerksam, daß tout ce jour de Dimanche nicht zu heißen braucht „den g. heutigen Sonntag", sondern „den g. diesmaligen Sonntag" bedeutet.]

Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt[50] — ich bin schon um halb 5 Uhr aufgestanden — — — Adieu — Liebe! — Heute speise ich bei Puchberg — ich küsse Dich 1000 mal und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!

Die verdrießliche Stimmung nahm während des Tages noch zu.

Warum (schreibt er am 12.)[51] habe ich denn gestern Abends keinen Brief bekommen? Damit ich länger des Baades wegen in Aengsten leben muß? — dieses und noch etwas verdarb mir den ganzen gestrigen Tag; — ich war Vormittag bei N. N. und er versprach mir Parole d'honneur zwischen 12 und 1 Uhr zu mir zu kommen, um alles in Ordnung zu bringen. Ich konnte also deßwegen nicht bey Puchberg speisen, sondern mußte warten, — ich wartete — es schlug halb 3 Uhr, — er kam nicht, ich schrieb also ein Billet und schickte das Mensch zu seinem Vater, — ich gieng unterdessen zur ungarischen Krone, weil es überall zu spät war — sogar da mußte ich alleine essen, weil die Gäste alle schon fort waren — in den Aengsten, die ich Deinetwegen hatte und dem Unwillen des N. N. wegen, kannst Du Dir mein Mittagessen vorstellen, — — um halb 4 Uhr war ich schon wieder zu Hause — das Mensch war noch nicht zurück — ich wartete — wartete — um halb 7 Uhr kam sie mit einem Billet. — Warten ist gewiß allezeit unangenehm — aber noch viel unangenehmer wenn die Folge davon der Erwartung nicht entspricht — ich las lauter Entschuldigungen, daß er noch nichts bestimmtes hätte erfahren können, und lauter Betheuerungen, daß er mich gewiß nicht vergessen und ganz gewiß Wort halten würde, — ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist[52], die so viel Lärm macht — aber gar nichts daran ist. — Im Vorbeigehen sah ich nach ob nicht Löbel[53] im Kaffehause sey — aber auch nicht. — Zu Nacht esse ich (um nur nicht allein zu seyn) wieder bey der Krone, — da hatte ich doch wenigstens Gelegenheit zu reden — gieng dann gleich zu Bette — um 5 Uhr früh war ich wieder auf — zog mich gleich an — gieng zu Montecuculi — diesen traf ich — dann zu N. N., der war aber schon ausgeflogen — mir ist nur leid daß ich unverrichteter Sache wegen Dir nicht heute früh schreiben konnte — ich hätte Dir gerne geschrieben!

Nun gehe ich hinaus zu den Rehbergischen, zur großen Freundschaftstafel — hätte ich es nicht so feyerlich versprochen und wäre es nicht so äußerst unhöflich auszubleiben, so würde ich auch da

[50] [Natürlich der Zauberflöte, auf welche auch die Schlußworte anspielen.]

[51] [Nottebohm S. 27.]

[52] [„Kaspar der Fagottist, Oper von Wenzel Müller, zum ersten Mal aufgeführt am 8. Juni 1791." Nottebohm S. 28. Anm.]

[53] [Nach Nottebohms Vermuthung vielleicht Loibl, Freimaurer und Freund Mozarts. Vgl. I. S. 841.]

nicht hinausgehen — doch was würde es mir auch nützen? — nun fahre ich auf Morgen weg von hier und zu Dir hinaus! — wenn nur meine Sachen in Ordnung wären! — wer wird nun anstatt meiner den N. N. stupfen? — wird er nicht gestupft, so wird er kalt — ich war nun alle Morgen bey ihm sonst würde er nicht einmal das gethan haben. —

Welches Geschäft ihn so beunruhigte und innerlich beschäftigte, vermögen wir nicht zu errathen[54]. Doch scheint er seinem Ziele oder wenigstens seiner Hoffnung näher gekommen zu sein, wie aus folgendem, vielleicht an demselben Tage geschriebenen Billet hervorgeht[55].

N. N. ist den Augenblick nach Baaden; — jetzt ist es 9 Uhr Abends und seit 3 Uhr bin ich bey ihm — Nun glaube wird er Wort halten, er versprach mir Dich zu besuchen, ich bitte Dich ihm auch recht zuzusetzen! — ich bitte Dich aber ja nicht auf die Casino zu gehen; I^mo ist diese Compagnie — Du verstehst mich wohl — und 2do tanzen könntest Du ohnedies nicht, und zuschauen? — das läßt besser wenn's Mannerl dabey ist. — Ich muß schließen, weil ich noch zu Montecuculi muß — ich habe Dir nur dieses in Eile berichten wollen — der rechte Brief kömmt morgen. Adjeu — thue was ich Dir geschrieben vermöge des Baades und liebe mich so wie ich Dich liebe und ewig lieben werde.

Nachdem er wieder in Baaden gewesen war und weitere Nachricht erhalten hatte, wurde die Stimmung besser und die Neigung zu übermüthigen Scherzen trat wieder hervor.

Heute (schreibt er am 25. Juni) machte ich dem N. N. eine Ueberraschung — ich gieng zuerst zu den Rehberg'schen — und da schickte die Frau eine Tochter hinauf, ihm zu melden, daß ein alter guter Bekannter aus Rom da sey — er wäre schon alle Häuser durchlaufen, und hätte ihn nicht finden können! — er schickte zurück ich möchte nur ein wenig warten, unterdessen legte sich der arme Mann an, wie an einem Sonntag. Das schönste Kleid und prächtig frisirt — Du kannst Dir vorstellen, wie wir ihn dann auslachten, ich muß halt immer einen Narren haben — ist es N. N.

[54] [Am 25. Juni bittet er wieder Puchberg um ein kleines Darlehn (Nohl Nr. 276) und schließt mit den Worten: „Es kömmt ohnehin nur auf einige Tage an, so empfangen Sie in meinem Namen fl. 2000, — wovon Sie sich dann gleich bezahlt machen können."]

[55] [Nottebohm S. 33. Spitta hat die Datirung dieses Billets unbestimmt gelassen. Ist unsere Vermuthung über dieselbe richtig, dann würde der für den Anfang der Woche in Aussicht gestellte Besuch in Baden weggefallen sein. Damit würde stimmen, daß dieser Besuch am 17. (Freitags) jedenfalls stattfand, da Mozart an diesem Tage in Baden das Ave verum schrieb.]

nicht, so ist es N. N. und Snai[56]. — — — Dem Süßmayer werde ich mündlich antworten — mir ist leid ums Papier. — — Morgen werde ich mit einer Kerze in der Hand in der Josephsstadt mit der Processíon gehen! Vergieß meine Ermahnungen wegen Morgen- und Abendluft — wegen zu langem Baaden nicht — an Graf und Gräfin Wagensperg meine Empfehlung. — —

Ende des Monats war er wieder in Baden; spätestens am 1. Juli schreibt er[57]:

Den Augenblick komme ich an; ich war schon bei Puchberg und Montecuculi — letzterer war nicht zu Hause, — gehe heute noch um $^1/_2$ 10 Uhr zu ihm — nun suche N. N. auf — Du wirst jetzt einen Brief an mich von Montecuculi in Händen haben. — Da ich vermuthe, daß ich [statt] bei Dir über Sonntag in Wien werde bleiben müssen, so bitte Dich mir die 2 Sommerkleider — — zu schicken. — — — (In der Nachschrift:) Beym Primus bey dem braven Mann petschiere ich diesen Brief.

Je näher die Rückkehr, desto eifriger wird die Korrespondenz; wir haben nunmehr fast von jedem Tage einen Brief. Am 3. Juli[58] zeigt Mozart den Empfang der erbetenen Sachen und des Briefes von Montecuculi an und spricht wieder die Hoffnung auf baldige Beendigung seines Geschäfts aus; „gestern" erzählt er dann, „habe ich mit dem Obristlieutenant gespeist (bei Schickaneder), der auch in Antoni Baad ist — heute speise ich bei Puchberg". Am 4. sendet er ihr einstweilen 3 Gulden[59], am 5. 25 Gulden[60], um das Bad zu bezahlen; „N. N. soll mir doch Nr. 4 und 5 von meiner Schrift schicken — auch was ich sonst begehrt habe — — ich muß zum Wetzlar [I S. 867] eilen, sonst treffe ich ihn nicht mehr an", und in der Nachschrift: „Hast Du nicht gelacht, wie Du 3 fl. erhalten hast? — ich dachte mir aber es ist doch besser als nichts!" Dem Briefe läßt er an demselben Tage noch einen weiteren folgen[61], welcher das Verlangen nach Ruhe und nach der Gegenwart seiner Frau mit Wärme ausspricht;

ich hoffe Dich Samstag [den 9. Juli] umarmen zu können, vielleicht eher, sobald mein Geschäft zu Ende ist, so bin ich bey Dir

[56] [In einem undatirten Briefchen bei Notteb. S. 35, früh morgens halb 6 geschrieben, will er dem Leitgeb „eine Ueberraschung machen" und zum Frühstück hinausgehen. „Nach Tisch werde ich Dir mehr schreiben". Die Briefe dürften daher zusammen gehören. Mozart war 1773 mit Leutgeb in Italien zusammengetroffen, Br. vom 23. Jan. 1773.]

[57] [Notteb. S. 34.] [58] [Notteb. S. 23.]

[59] [Notteb. S. 34.] [60] [Notteb. S. 32.]

[61] [Notteb. S. 31. Engl, Festschrift S. 46. Den Brief illustrirt Mozart mit einer humoristischen Zeichnung.]

— denn ich habe mir vorgenommen, in Deiner Umarmung auszuruhen; — ich werd' es auch brauchen — denn die innerliche Sorge, Bekümmerniß und das damit verbundene Laufen mattet einen doch nicht wenig ab. Das letzte Paquet habe auch richtig erhalten und danke Dir dafür! — Ich bin so froh, daß Du nicht mehr badest, daß ich es Dir nicht sagen kann — mit einem Wort mir fehlt nichts als — Deine Gegenwart — ich meine ich kann es nicht erwarten; ich könnte freylich Dich nun ganz herein lassen, wenn meine Sache zu Ende ist — allein — ich wünschte doch noch ein paar schöne Tage bei Dir in Baaden zu verleben. — N. N. ist eben bey mir und sagt ich soll es mit Dir so machen — er hat einen gusto auf Dich, und glaubt fest, Du müßtest es spühren.

Was macht denn mein zweiter Narr? — mir thut unter den 2 Narren die Wahl wehe! — als ich gestern Abends zur Krone kam, so fand ich den englischen Lord ganz abgemattet da liegen, weil er noch immer auf den Snai wartet. — Heute, als ich zum Wetzlar ging, sah ich ein paar Ochsen an einen Wagen gespannt, und als sie zu ziehen anfiengen, machten es die Ochsen mit dem Kopf accurat so, wie unser närrischer N. N. — Snai! — — — — — Der Carl soll sich gut aufführen, so werd ich vielleicht seinen Brief beantworten.

Mit dem räthselhaften Geschäft ist er auch am folgenden Tage nicht weiter. Nachdem er über die Verwendung des gesendeten Geldes gesprochen und gesagt, daß er bei seiner Hinkunft das Übrige ordnen werde, fährt er fort[62]:

Eben jetzt wird Blanchard entweder steigen — oder die Wiener zum 3ten male foppen. Die Historie mit Blanchard ist mir heute gar nicht lieb — sie bringt mich um den Schluß meines Geschäfts — N. N. versprach mir, bevor er hinausführe, zu mir zu kommen, — kam aber nicht, — vielleicht kömmt er wenn der Spaß vorbey ist, — ich warte bis 2 Uhr, dann werf ich ein Bissen Essen hinein — und suche ihn aller Orten auf. — Das ist ein nicht gar zu angenehmes Leben. — Gedult! es wird schon besser kommen, ich ruhe dann in Deinen Armen aus! Ich danke Dir für Deinen Rath, mich nicht ganz auf N. N. zu verlassen, — aber in dergleichen Fällen muß man nur mit einem zu thun haben — wendet man sich an 2 oder 3 — und das Geschäft überall — so erscheint man bey den andern, wo man es dann nicht annehmen kann, als ein Narr oder unverläßlicher Mann. —

Trotzdem soll Constanze vergnügt sein und sich nichts abgehen lassen; „denn die fataleste und verwirrteste Lage, in der

[62] [Notteb. S. 81. Der Luftschiffer Blanchard ließ am 6. Juni seinen Montgolfierschen Ballon im Prater steigen und kam bei Groß-Enzersdorf nieder. Wiener Ztg. 1791 Nr. 55.]

ich mich immer befinden könnte, wird mir zur Kleinigkeit, wenn ich weiß, daß Du gesund und lustig bist."

Du wirst mir schon verzeihen (7. Juli)[63], daß Du jetzt immer nur einen Brief von mir bekömmst. Die Ursache ist: ich muß einen N. N. gefangen halten, darf ihn nicht echapiren lassen — alle Tage um 7 Uhr früh bin ich schon bei ihm. Hoffe Du wirst mein gestriges Schreiben auch richtig erhalten haben — ich war nicht beym Ballon, denn ich kann mir es so einbilden — — — Etwas kann ich in Deinem Brief nicht lesen und etwas verstehe ich nicht — es heißt „Nun wird mein .... Mannerl gewiß heut in der großen Com: auch im Brader seyn" u. s. w. u. s. w. — das Beiwort vor Mannerl kann ich nicht lesen — das Com: vermuthe ich wird Compagnie heißen, — wen Du aber unter der großen Compagnie verstehest, weiß ich nicht.

Dem Sauermayer[64] lasse ich sagen, daß ich nicht Zeit hätte, immer zu seinem Primus zu laufen — und so oft ich hingekommen bin, war er nie zu Hause — gieb ihm nur die 3 Florēn, damit er nicht weint. —

Nun wünsche ich nichts mehr, als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bey Dir zu seyn, Du kannst nicht glauben wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! — ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere — die mir halt wehe thut, — ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört — immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst; — wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren — und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verlebe — es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist — gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper[65], so muß ich gleich aufhören — es macht mir zu viel Empfindung — Basta! — wenn diese Stunde meine Sache zu Ende ist, so bin ich schon die andere Stunde nicht mehr hier. — —

Der letzte Brief dieser Reihe, vom 8. Juli[66], läßt die Freude über das bevorstehende Wiedersehen zu Ausdruck kommen und gewährt dem derben Humor wieder Spielraum.

[63] [Notteb. S. 21.]

[64] [„Süßmayr", Anm. der Abschrift. Der Primus ist wahrscheinlich der Diener Joseph Deiner.]

[65] [Natürlich wieder die Zauberflöte, welche in diesem Monate fertig wurde.]

[66] [Notteb. S. 25. Jahn 2. Aufl. II S. 722. Nohl Nr. 277. Nottebohm druckt statt „Gewichtes" und »aggio« unrichtig Gerichtes und aggir. Der Anfangsbuchstabe B. (bei Jahn Z., bei Nohl L.), der in der Abschrift bei Breitk. und H. deutlich steht, ist nicht sicher zu erklären; ob Bribi, ob Bauernfeind oder wer sonst gemeint ist, wird sich schwerlich ermitteln lassen.]

Deinen Brief vom 7ten sammt Quittung über die richtige Bezahlung, habe richtig erhalten; nur hätte ich zu Deinem Besten gewunschen, daß Du einen Zeugen mit hättest unterschreiben lassen, — denn wenn N. N. nicht ehrlich seyn will, so kann er Dir heute oder Morgen noch in Betreff der Aechtheit und des Gewichtes einige Ungelegenheit machen; — da blos Ohrfeige steht, so kan er Dir unvermuthet eine gerichtliche Forderung über eine derbe oder tüchtige oder gar aggio Ohrfeige überschicken — was willst Du dann machen? — —

Nachdem er den Scherz noch etwas weiter ausgeführt, sucht er seine Frau, welche etwas gedrückt geschrieben zu haben scheint, noch zu längerem Bleiben zu bestimmen:

In ein paar Tagen muß nun die Geschichte ein Ende nehmen — B. hat es mir zu ernstlich und feierlich versprochen — dann bin ich gleich bey Dir. Wenn Du aber willst, so schicke ich Dir das benöthigte Geld, Du zahlest alles und kömmst herein! — mir ist es gewis recht; — nur finde ich daß Baaden in dieser Zeit noch sehr angenehm für Dich seyn kann und nützlich für Deine Gesundheit, die prächtigen Spaziergänge betreffend. — Dieses mußt Du am besten fühlen; — findest Du daß Dir die Luft und Motion gut anschlägt, so bleibe noch — ich komme dann Dich abzuholen, oder Dir zu gefallen auch noch etliche Tage zu bleiben — oder wie gesagt wenn Du willst, so kannst Du morgen herein; schreib es mir aufrichtig. — Nun lebe recht wohl, liebste Stanzi Marini! — Ich küsse Dich millionenmal und bin ewig Dein Mozart.

Die Entscheidung fiel dahin aus, daß Mozart am 9., wie er von Anfang beabsichtigte, nach Baden ging; dort führte er am 10. seine Messe in B auf und brachte dann am 11. die Seinigen wieder mit nach Wien[67].

In den mitgetheilten Briefen war schon wiederholt von dem Verkehr mit Schikaneder und von der Arbeit an der Zauberflöte die Rede. Von einer anderen Seite führt uns die oben erwähnte Baßarie mit obligatem Kontrabaß in diesen Kreis. Der berühmte Kontrabaßspieler Pischlberger war im Orchester Schikaneders angestellt, auf dessen Theater Gerl und seine Frau, früher Dem. Reisinger, als Sänger mitwirkten. Die Zeit-

[67] [Vgl. den Brief an Stoll bei Jahn, A. M. Z. 1867 S. 251; wieder abgedruckt bei Nohl Nr. 278. Hiernach war Mozart am 12. wieder in Wien, und da alle vorangegangenen Äußerungen auf gemeinsame Rückkehr schließen lassen, da aus den folgenden Tagen keine Briefe mehr vorhanden sind, und da die Geburt des jüngsten Sohnes am 26. Juli in Wien erfolgte, so spricht alles für die Annahme, daß die Rückkehr der Familie am 11. erfolgte. Spitta a. a. O. S. 403.]

genoſſen verſicherten, daß die ſehr hübſche und anziehende junge Frau Mozart vollſtändig in ihre Netze gezogen habe. Jedenfalls läßt ſchon dieſe Kompoſition auf einen lebhafteren Verkehr Mozarts mit dem Schikanederſchen Theater ſchließen, der folgenreich für ihn wurde.

Emanuel Schikaneder, geb. in Regensburg 1751 in dürftigen Verhältniſſen, mußte ſich in ſeinen Knabenjahren als vagirender Muſikant das Leben friſten und wurde durch die Vorſtellungen einer wandernden Schauſpielertruppe in Augsburg ſo begeiſtert, daß er ſich 1773 derſelben anſchloß. Später heirathete er die Pflegetochter des Prinzipals Eleonore Artim und übernahm die Direktion; er trat nicht bloß als Schauſpieler und Sänger, ſondern auch als dramatiſcher Dichter mit Dreiſtigkeit und nicht ohne Geſchick auf. Seine Geſellſchaft hatte ihren wechſelnden Aufenthalt in Innsbruck, Laibach, Graz[68], Preßburg, Peſth und Salzburg, wo er ſchon im Jahre 1780 mit der Familie Mozart näher bekannt wurde und Wolfgang zu Kompoſitionen veranlaßte (I S. 609). Wie wenig wähleriſch er in den Mitteln war, um das Publikum zu gewinnen, kann der einzige Zug beweiſen, daß er in Salzburg bei der Aufführung der Agnes Bernauer, um das moraliſche Gefühl ſeiner Zuſchauer zu befriedigen, durch öffentlichen Anſchlag bekannt machen ließ: „Heute wird Vicedom über die Brücke geſtürzt", was abends unter großem Jubel ausgeführt wurde[69]. Er brachte es zu einer anſehnlichen Wohlhabenheit; allein durch eine unglückliche Spekulation in Preßburg kam er ganz zurück. Er hatte ein Stück geſchrieben, in dem neben einer Gans, welche die Hauptrolle ſpielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Koſten für Dekorationen und Garderobe waren ſehr groß, und da das Stück gänzlich durchfiel, wurden ſeine Finanzen zerrüttet. Im Nov. 1784 fand er mit ſeiner Geſellſchaft ſogar Eingang ins Kärnthnerthortheater in Wien, wo er deutſche Opern und Schauſpiele gab, die auch der Kaiſer beſuchte[70]. Am 1. April 1785 trat er als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mekka auf; als er aber ſich auch in größeren Rollen des ernſten Schauſpiels verſuchte, wurde er ausgeziſcht

[68] Dort ließ er Graf Waltron auf dem Glacis in einem Lager von 200 Zelten aufführen (Wien. Ztg. 1782 Nr. 68).

[69] Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 I S. 94.

[70] Wien. Ztg. 1784 Nr. 102 Anh. [Pohl, Haydn II S. 127. 379.]

und mußte im Februar 1786 Wien verlassen[71]. Nun übernahm er das städtische Theater in Regensburg und suchte auch hier dem Geschmack des Publikums für das Niedrigkomische auf alle Weise zu genügen, ohne indessen auf die Länge befriedigen zu können, so daß er auch diese Unternehmung im Sommer 1787 aufgab[72]. Seine Frau war unterdessen in Wien geblieben und übernahm 1788 gemeinsam mit dem Schauspieler und Schriftsteller Joh. Friedel[73], welcher schon 1783 in Preßburg bei Schikaneders Truppe gewesen war, das 1786 neu erbaute Theater im Starhembergschen Freihause auf der Wieden[74]. Nach Friedels Tode (1789) rief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zum Erben eingesetzt, ihren Mann, welcher nun die Leitung übernahm[75] und 1790 für das Theater ein kaiserliches Privilegium erwirkte; seitdem hieß es im Volksmunde einfach das „Schikaneder-Theater". In diesem engen Lokal, das nicht viel besser als eine Holzbude war, wußte Schikaneder das Wiener Publikum durch drastische Zugmittel aller Art, besonders durch komische Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen[76]. Was ihm, der in allen Beziehungen Naturalist war, an Bildung abging — sogar Schreiben und Rechnen ward ihm schwer — mußten ein gesunder Mutterwitz, praktische Erfahrung und Bühnenroutine ersetzen, seine Dreistigkeit wetteiferte mit seinem Leichtsinn, und in jeder Verlegenheit wußte er ein Mittel zu finden, um sich herauszufinden. Er war dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und ein leichtsinniger Verschwender, und nicht selten trotz großer Einnahmen von seinen Gläubigern hart bedrängt[77].

[71] Müller, Abschied S. 273 f. Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1785 I S. 304. [Wlassak, Chronik des Burgth. S. 60, wo aber unrichtig gesagt wird, er habe unmittelbar darauf das Theater im Freihause übernommen.]

[72] Mettenleiter, Musikgesch. d. Stadt Regensburg S. 265.

[73] [Werner, Aus dem Josephs. Wien S. 158.]

[74] Hormayr, Wien VI S. 75. Castelli, Memoiren I S. 46.

[75] [Nach Castelli (Mem. I S. 229) übernahm es zuerst Anton Edler v. Bauernfeld, mit ihm in Compagnie 1789 Schikaneder, seit 1791 letzterer allein. Nissen S. 572 nennt Bauernfeind noch 1791 Schikaneders Associé. Jedenfalls ist dieselbe Persönlichkeit gemeint.]

[76] Journal der Moden 1790 S. 149 f. Theaterkal. 1789 S. 202 f. Vgl. Varnhagen, Denkw. VIII S. 57 f. [Pohl, Haydn II S. 117. Thayer, Beethoven I S. 268.]

[77] Seyfried giebt diese Charakteristik von ihm, die nicht übertrieben sein

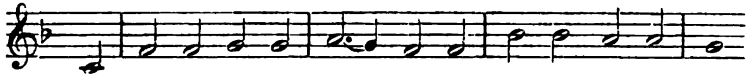
In einer solchen dringenden Verlegenheit nahm er im Frühjahr 1791[78] — man giebt sogar den 7. März als Datum an — seine Zuflucht zu Mozart, mit dem er die alte Bekanntschaft erneuert hatte, und stellte ihm vor, daß er verloren sei, wenn nicht eine Oper von großer Anziehungskraft ihm wieder empor helfe; einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper habe er entdeckt, Mozart sei der rechte Mann, die Musik dazu zu schreiben. Mozarts unwiderstehlicher Neigung für die Oper kam seine natürliche Bereitwilligkeit zu helfen, Rücksicht auf einen Ordensbruder und wie man sagt der Einfluß der Mad. Gerl zu Hülfe; er erklärte sich bereit, den Versuch zu machen: „wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponirt". Schikaneder theilte ihm darauf den ersten Entwurf der Zauberflöte mit, und da er wohl wußte, daß Mozart schwer zum Schreiben zu bringen war, so räumte er ihm, um auf ihn einwirken zu können, den kleinen Gartenpavillon im mittleren großen Hofe des Freihauses dicht neben dem Theater ein. Hier und in Josephsdorf auf dem Kahlenberg (wo man im Kasino noch sein Zimmer zeigt)[79] hat Mozart den größten Theil der Zauberflöte geschrieben. Schikaneder war ihm dabei zur Hand, um das einzelne zu besprechen, die etwa nöthigen Veränderungen zu machen und vor allem sich seine Rolle paßlich zu machen. Er hatte eine sehr unbedeutende Baßstimme ohne eigentliche Ausbildung, war aber nicht unmusikalisch und verstand seine Lieder drastisch vorzutragen. Da er sehr wohl wußte, womit er Effekt machte, bestand er auf volksmäßig einfachen Melodien, und Mozart war gefällig genug so lange umzuschreiben, bis jener zufrieden gestellt war. Das Lied „Ein Mädchen oder Weibchen" soll er nach mehreren Versuchen aus einer von Schikaneder ihm vorgebrummten Melodie eigener Erfindung hergestellt haben. Man hat bemerkt, daß der Anfang

kann, da sie apologetische Tendenz hat (N. Ztschr. f. Mus. XII S. 180). Schikaneder starb dürftig und im Wahnsinn 1812 (Südd. Mus. Ztg. 1860 S. 21).

[78] Über die näheren Umstände bei der Komposition und ersten Aufführung der Zauberflöte ist mancherlei berichtet von Treitschke (Orpheus, Mus. Taschenb. 1841 S 242 f.), im illustr. Familienbuch des österr. Lloyd 1852 II S. 119 f., in der Monatsschrift f. Theater u. Musik 1857 Sept. S. 444 f.; überall sind gute alte Traditionen mit erweislich Falschem gemischt.

[79] Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 S. 128.

übereinstimmt mit der siebenten und achten Zeile des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren" von Scandelli (st. 1580)



und daß auf dieselbe Melodie auch Hölty's „Üb immer Treu und Redlichkeit" gesungen wird[80] — das spricht gewiß für ihre Popularität. Auch die Duette „Bei Männern welche Liebe fühlen" und „Papageno" sollen wiederholte Umarbeitungen nach Schikaneders Eingebungen erfahren haben. Wie sicher er sich dabei fühlte, beweist folgendes Billet von ihm, das Al. Fuchs in seiner Sammlung aufbewahrte:

Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich dir dein Pa-Pa-Pa zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wirds schon thun. Abends sehen wir uns bei den bewußten beweisen —

Dein E. Schikaneder.

Allein Schikaneder war auch dafür besorgt, seinen Komponisten bei guter Laune zu erhalten. Nicht allein zu Mittag, wo gut gegessen und getrunken wurde, mußte er häufig sein Gast sein, er zog ihn überhaupt in das Genußleben der lockeren und leichtfertigen Gesellschaft, in welcher er selbst verkehrte, zu der auch jener Ant. Stadler gehörte, der Mozarts Gutmüthigkeit so schmählich mißbrauchte (I S. 843). Der Druck der äußeren Verhältnisse, die wachsende Noth im Hause, die bittere Stimmung über die Erfolglosigkeit aller seiner Bestrebungen wirkten mit, daß der leicht erregbare und für heitere Unterhaltung empfängliche Mozart sich in den Strudel dieses genußsüchtigen Lebens hineinziehen ließ. Die lange Abwesenheit seiner Frau machte seine häusliche Existenz sehr unbehaglich und ließ ihn um so lieber die lustige Theaterkompagnie aufsuchen. Thorheiten und Ausschweifungen, wie sie in diesem Verkehr nicht ausbleiben konnten, drangen ins Publikum, und übertriebene Schilderungen von dem lockeren Leben mit Schikaneder während einiger Monate haben Mozarts Namen einen so nicht verdienten Makel angehängt (I S. 801). Die oben mitgetheilten Briefe (man lese namentlich den vom 7. Juli) zeigen recht deutlich, wie wenig er sich ohne das gewohnte Familienleben wohl fühlte, und sind ganz geeignet, unverbürgte Klatschereien auf ihr richtiges Maß zurückzuführen.

[80] C. F. Becker, N. Ztschr. f. Mus. XII S. 112.

Während Mozart mit der Zauberflöte beschäftigt war, suchte da Ponte, welcher Wien verlassen mußte, ihn zu bereden, mit nach London zu gehen, um dort mit ihm bei der italiänischen Oper thätig zu sein. Mozart war nicht abgeneigt (s. auch oben S. 539), verlangte aber einen Aufschub von sechs Monaten, um die Vollendung und Aufführung seiner Oper abzuwarten, worauf sich da Ponte nicht einlassen konnte[81].

Im Juli 1791 war die Arbeit so weit vorgerückt, daß er die Oper als im wesentlichen vollendet in sein Verzeichnis eintragen konnte, die Proben wurden schon nach der Partitur begonnen, als nur erst die Singstimmen mit dem Baß ganz eingetragen waren, die Ausführung der Instrumentation blieb wie gewöhnlich der späteren Zeit aufbehalten. Da erhielt Mozart einen unerwarteten Auftrag auf ungewöhnliche Weise[82]. Ein ihm unbekannter Bote — es war ein langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernstem Gesichtsausdruck, eine auffallende Erscheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen — überbrachte ihm einen anonymen Brief, in welchem er unter schmeichelhafter Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen gefragt wurde, um welchen Preis er eine Seelenmesse zu schreiben übernehmen wollte und in wie kurzer Zeit er dieselbe vollenden könnte. Mozart theilte seiner Frau den Auftrag mit und gestand ihr, daß ihm die Aufgabe eine sehr willkommene sei, daß es ihn verlange, sich in dieser Gattung wieder zu versuchen und einmal mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studiren sollten. Die von Kaiser Joseph eingeführte Neuerung in der Kirchenmusik war aufgehoben worden, es wurde wieder in alter Weise der feierliche Gottesdienst

[81] Da Ponte, Mem. I, 2 p. 124.

[82] Die Geschichte des Requiems ist den näheren Umständen und Personen nach vollständig bekannt geworden, alles Geheimnisvolle und Räthselhafte allmählich aufgeklärt. Auf den Bericht der Frau Mozarts gründet sich die einfache Erzählung bei Niemetschek (S. 40 f., auch bei Nissen S. 554 f.) und die in gewohnter Weise lebhaft kolorirte von Rochlitz (A. M. Z. I S. 149 f. 177 f.), die den späteren zu Grunde liegen. Von der anderen Seite haben die Mittheilungen des Musikers J. Zawrzel (André, Vorbericht zu Mozarts Requiem, Cäcilia VI S. 212 f.), Krüchtens (Cäcilia VI S. 217 f.), Herzogs (Köchel, Recensionen 1854 Nr. 48 S. 753 f.), welche mit dem Grafen Walsegg genau bekannt waren und durchaus glaubwürdig sind, wiewohl sie in Einzelnheiten von einander abweichen, volles Licht gegeben. Einige Umstände, die man zu veröffentlichen Bedenken trug, sind mir in Wien vom Custos A. Schmid und Al. Fuchs als vollkommen verbürgte mitgetheilt.

abgehalten. Mozart hebt daher auch in seinen Gesuchen an den Kaiser Leopold II., wie an den Magistrat seine Vertrautheit mit dem Kirchenstil hervor (Beil. I S. 12. 13), und es mochte ihm auch in dieser Hinsicht erwünscht sein, sie zu bewähren. Auf das Zureden seiner Frau erklärte er sich bereit, ohne den Termin der Vollendung genau bestimmen zu können und verlangte den Preis von 50 (nach andern 100) Dukaten; worauf der Bote sich wiederum einstellte und den bedungenen Preis mit dem Versprechen einer Zulage für die fertige Arbeit auszahlte. Er brachte ihm zugleich die Weisung, ganz nach seiner Stimmung und Laune zu schreiben, übrigens solle er sich keine Mühe geben den Besteller zu erfahren, indem dies gewiß vergebliche Mühe sein würde.

Es ist erwiesen, daß Graf Franz v. Walsegg zu Stuppach, um das Andenken seiner am 14. Febr. 1791 verstorbenen Gemahlin, Anna Edlen von Flammberg, zu feiern, durch seinen Verwalter Leutgeb, dessen Äußeres mir Grillparzer schilderte, das Requiem bestellte. Er war ein eifriger Musiker, selbst guter Flötenbläser und mittelmäßiger Violoncellspieler, und hielt jeden Dienstag und Donnerstag Quartettaufführungen, Sonntags Theater bei sich, woran er wie seine Familie, Beamte und Bediente sich lebhaft betheiligte[83]. Er hatte aber auch die Laune, für einen Komponisten gelten zu wollen. Er bestellte bei verschiedenen Komponisten, stets anonym, gegen gutes Honorar Quartette[84], schrieb die ihm zugesandten Partituren eigenhändig sauber ab und ließ nach seiner Abschrift die Stimmen ausschreiben. Bei der Aufführung ließ er den Komponisten errathen; die Mitspielenden thaten ihm den Gefallen, im vollen Bewußtsein der Mystifikation, immer ihn zu nennen, was mit einem Lächeln des Einverständnisses von ihm erwiedert wurde. Deshalb wurde auch das Requiem so geheimnisvoll bestellt. Die Partitur schrieb er wieder ab, nach seiner Abschrift in Hochfolio (mit dem Titel Requiem composto del conte Walsegg) wurden die Stimmen

[83] [Ein Reisender schrieb im J. 1787: „Von musikalischen Akademieen habe ich blos einer beim Grafen Walsegg beigewohnt, wo Haydns unsterbliches Werk, seine sieben Kreuzesworte, vollständig aufgeführt wurden." Cramers Magazin 1789 S. 51.]

[84] Niemetschek (S. 52 f.) sah ein kurzes Billet des Anonymus, in welchem Mozart ersucht wurde, das Requiem zu senden und eine Summe zu bestimmen, für welche er jährlich eine bestimmte Anzahl Quartette schreiben wolle.

kopirt für die von ihm selbst dirigirte Aufführung am 14. Dezember 1793.

Ehe noch Mozart diese Arbeit ernstlich fördern konnte, erhielt er Mitte August einen neuen Auftrag, der keinen Aufschub litt. Bei der bevorstehenden Krönung Leopolds II. zum böhmischen König in Prag sollte auch eine Festoper aufgeführt werden. Man wählte Metastasio's Clemenza di Tito, und wiederum waren es die Prager, welche gut machten, was man in Wien versäumte; die Stände beriefen Mozart, diese Oper zu komponiren. Aus nicht bekannten Gründen war dieser Entschluß lange verzögert worden, es war keine Zeit mehr zu verlieren, denn um die Oper zu schreiben und einzustudiren, standen Mozart nur noch einige Wochen zur Verfügung. Nachdem er die allernothwendigsten Vorbereitungen getroffen hatte, machte er sich auf den Weg nach Prag. Als er im Begriff war, mit seiner Frau in den Reisewagen zu steigen, stand der unbekannte Bote unerwartet da, zupfte die Frau am Rock und fragte, wie es nun mit dem Requiem aussehen werde. Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit dieser Reise und der Unmöglichkeit, den ihm unbekannten Besteller davon zu benachrichtigen, versprach übrigens, daß es seine erste Arbeit nach der Rückkehr sein solle, wenn man ihm bis dahin Frist geben wolle, womit sich auch der Bote befriedigt erklärte.

Schon während der Reise arbeitete Mozart an der Oper, skizzirte im Wagen und führte des Abends im Wirthshaus aus. Er muß vorausgesetzt haben, daß die Partie des Sesto einem Tenor übertragen werden würde, denn in zwei Skizzen (Notenbeil. VIII, 1. 2) der Duette mit Vitellia (1) und Annio (3) ist Sesto Tenor, was natürlich eine ganz verschiedene Anlage und Behandlung bedingte. Erst in Prag kann er die definitive Besetzung erfahren haben; hier wurde nun mit gleichem Eifer fortgearbeitet, so daß nach Verlauf von 18 Tagen die Oper vollendet und einstudirt war[85]. Zu seiner Unterstützung hatte er den jungen Komponisten Franz Süßmayr, der sich ihm als

[85] In dem eigenhändigen Verzeichnis ist eingetragen: „Den 5. September, La clemenza di Tito Opera seria in due atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II, ridotta a vera opera dal Sgre. Mazzoli, poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia — 24 pezzi, aufgeführt in Prag den 6. Sept." (In der gedruckten Partitur finden sich, die Ouverture nicht mitgezählt, 26 Stücke, allein die obligaten Recitative sind hier besonders gezählt,

Schüler angeschlossen hatte, mitgenommen. Von diesem soll das Seccorecitativ geschrieben sein, was darin eine Bestätigung findet, daß sich in der Originalpartitur gar keine Seccorecitative finden[86]. Die Meinung aber, daß Süßmayr auch die Arien der Servilia, des Annio und Publio komponirt und noch andere Stücke instrumentirt habe[87], erweist sich als unrichtig, da fast alle Nummern ganz von Mozarts Hand geschrieben vorhanden sind[88]. Nachdem am 2. September auf Befehl des Kaisers und in Anwesenheit der Majestäten und des Hofstaates eine Aufführung des Don Juan, vielleicht unter Mozarts Leitung, stattgefunden hatte[89], wurde die neue Oper am 6. Sept., dem Tage der Krönung nach der Tafel, vor einem eingeladenen Publikum im Beisein der Majestäten mit großer Pracht[90] im Nationaltheater mit folgender Besetzung

Tito Vespasiano, imperator di Roma	Sgre. Baglioni.
Vitellia, figlia del imperator Vitellio	Sgra. Marchetti-Fantozzi.
Servilia, Sorella di Sesto	Sgra. Antonini.
Sesto, amico di Tito	Sgra. Car. Perini.
Annio, amico di Sesto	Sgra. Bedini.
Publio, prefetto del pretorio	Sgre. Campi.

aufgeführt[91]. Die Kaiserin soll sich sehr geringschätzig über die porcheria der deutschen Musik geäußert haben; überhaupt gefiel

im Original nicht.) [Die Originalpartitur befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.]

[86] [Es existiren mehrere Kompositionen der Secco-Recitative; die in die neue Ausgabe aufgenommenen stimmen mit dem Textbuche der ersten Aufführung und mit einer alten Abschrift der Partitur überein. Vgl. den Rev. Ber. S. 111.]

[87] Seyfried, Cäcilia IV S. 295.

[88] Es fehlt nur das Duettino (3), das aber in einer „von Abbé Stadler revidirten Abschrift des Mozartschen Originals" beiliegt, und das begleitete Recitativ (25).

[89] [Freisauff, Don Juan S. 122 nach dem „Tagebuch der böhmischen Königskrönung", Prag 1791 bei J. Walenta.]

[90] Die ersten drei Dekorationen waren von P. Travaglia, im Dienste des Fürsten von Esterhazy, die vierte von Preising aus Coblenz erfunden, die Kostüme von Cherubin Babbini aus Mantua.

[91] J. Debrois, Urkunde über die Krönung Sr. Maj. des Königs von Böhmen Leopolds II S. 110. [Das vorher citirte Tagebuch beschränkt sich auf folgende Mittheilung: „Abends (6. Sept.) war Freyopera, in welche sich Se. Majestät mit der Durchlauchtigsten Familie, und dem Hofstaate in die für Höchstdieselben zubereiteten Logen nach 8 Uhr begaben, wohin dieselben ein allgemeines freudiges Vivatrufen durch alle Gässen begleitete, mit welchem Höchstdieselben auch im Theater empfangen wurden." Freisauff a. a. O. — Mozart erhielt für die Oper 200 Dukaten, Teuber II S. 267.]

Titus bei den ersten Aufführungen wenig[92], wie Niemetschek (S. 112 f.) meint, weil das von den glänzenden Vergnügungen der Krönungsfeierlichkeiten berauschte Publikum für die Schönheit Mozart'scher Musik nicht gestimmt war. Mozart, der in dem enthusiastischen Beifall der Prager Entschädigung für so manche Unbill zu finden gewohnt war, wurde dadurch um so mehr niedergeschlagen, als er unwohl dorthin gekommen war und durch die übermäßige Anstrengung sein Übelbefinden vermehrt hatte. Er gebrauchte dort fortwährend Arznei, sah blaß aus und seine Miene war traurig, obschon sich, wie Niemetschek erzählt (S. 50), sein Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichem Scherz ergoß; allein beim Abschied von dem Zirkel seiner Freunde wurde er so wehmüthig, daß er Thränen vergoß[93].

43.

La Clemenza di Tito.

Wenn Così fan tutte sich der alten opera buffa in den wesentlichsten Beziehungen nähert, so finden wir uns im Titus auf den Standpunkt der opera seria zurückgeführt. Metastasio hatte La Clemenza di Tito im Jahre 1734 gedichtet, wo sie von Caldara komponirt am Namenstage Karls VI. aufgeführt worden war; seitdem war sie von einer ganzen Reihe angesehener Komponisten in Musik gesetzt worden[1]. Zwar hatte sich der

[92] Musik. Wochenbl. S. 70. 94.

[93] In den Gasthof, in welchem Mozart wohnte („Das Neuwirthshaus", jetzt „Der goldene Engel") pflegte ein beliebter Harfenist Joseph Häusler zu kommen und die Gäste bei Tisch zu unterhalten. Derselbe erregte Mozarts Aufmerksamkeit; er ließ ihn auf sein Zimmer kommen und spielte ihm ein Thema auf dem Pianoforte vor mit der Aufforderung, es aus dem Stegreif zu variiren, was dieser zu Mozarts Zufriedenheit leistete. Bis ins späteste Alter bildete dieses Thema das Prachtstück des Virtuosen, das er nur auf besonderes Verlangen vortrug; dann erging er sich auch wohl in Erinnerungen an Mozart und wollte sich in seiner Behauptung, daß dieser ein geborner Böhme sei und sein müsse, durch keine Einrede irre machen lassen. [Vgl. Freisauff, Don Juan S. 18 f. nach der Erzählung von Fr. Dionys Weber u. einem Brief v. F. W. Pixis. In Folge einer Verwechslung wird der Harfenspieler in der Bohemia (1856 Nr. 23. S. 122), welcher Jahn und O. Teuber folgten, Hoffmann genannt. Das Mozartsche Thema ist bei Freisauff (S. 17) abgedruckt.]

[1] Sie ist unter andern von Leon. Leo 1735, von Hasse 1737, von Jo-

Geschmack so weit verändert, daß es nicht thunlich schien, sie unverändert aufzuführen, allein die Verbesserungen, welche Caterino Mazzola, seit 1782 sächsischer Hofpoet, mit dem Libretto vornahm[2], konnten den Charakter der Oper im wesentlichen nicht ändern. Zunächst wurden die ursprünglichen drei Akte in zwei zusammengezogen, indem man eine nicht glückliche Episode, in welcher Annius durch Vertauschung der Mäntel als der Schuldige erscheint, ganz beseitigte. Der Gang der Handlung wurde dadurch zweckmäßig vereinfacht; lebhaftes dramatisches Interesse konnte man ihr nicht nachträglich geben. Auch an dankbaren musikalischen Situationen ist sie nicht reich, und unter den handelnden Personen Vitellia die einzige, welche wenigstens Leidenschaft zeigt; der Überfluß von Tugend und Edelmuth kann das dramatische und musikalische Interesse nicht ersetzen. Ferner wurden die zahlreichen, meist rhetorisch sententiösen Arien beschränkt, besonders aber an passender Stelle Ensemblesätze eingeführt, welche Metastasio gar nicht hat. Dies ist mit möglichster Schonung der ursprünglichen Anlage und der Verse Metastasio's ausgeführt, so daß, ungeachtet aller Neuerungen, Charakter und Kolorit der alten opera seria als eines höfischen Festspiels wohl erhalten geblieben ist[3]. Die Handlung ist im kurzen Abriß diese:

Vitellia, die Tochter des von Vespasian entthronten Vitellius, hat, getäuscht in der Hoffnung, daß Titus sie zu seiner Gemahlin erheben werde, den jungen von Leidenschaft für sie ergriffenen Sextus vermocht, eine Verschwörung gegen seinen Freund Titus einzuleiten, um durch dessen Sturz ihre Hand zu gewinnen. Im Beginn der Oper spornt sie den Schwankenden zur That an, als Annius die unerwartete Nachricht bringt, Titus habe seine Geliebte Berenice aus Rom entfernt. Er bittet Sextus, von Titus die

melli, von Perez 1749, von Gluck 1751, von Jos. Scarlatti 1760, von Naumann 1769 komponirt.

[2] Es wird Mozart ein nicht begründetes Verdienst beigelegt, wenn man ihm selbst die Umgestaltung des Libretto zuschreibt (A. M. Z. I S. 151 f. Cäcilia XX S. 191).

[3] Unverändert aus Metastasio herübergenommen sind Nr. 2. 5. 6. 8. 9. 11. 16. 20. 21. 25, und die obligaten Recitative 11. 17. 22. 24. Neu gedichtet sind die Arien des Annius (13. 17), Sextus (19) und der Vitellia (23), die Duette 1. 3. 7), Terzette (10. 14. 18), das Quintett (12), Sextett (26) und der Chor (15), meistens mit theilweiser Benutzung von Metastasio's Motiven, auch wohl mit Beibehaltung einzelner Verse und Wendungen. [Ein Exemplar des ersten Textbuchs befindet sich in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. R. B.]

Einwilligung zu seiner Vermählung mit Servilia, der lange von ihm geliebten Schwester des Sextus, einzuholen, was dieser zusagt. Nach einer prachtvollen Volksversammlung, in welcher sich die Großmuth des Titus glänzend offenbart hat, verlangt aber der Kaiser selbst von Sextus die Hand seiner Schwester Servilia; da dieser betroffen schweigt, bestärkt Annius edelmüthig durch das Lob der Geliebten den Kaiser in seinem Entschluß. Allein Servilia, die von Annius das ihr bevorstehende Glück erfährt, versichert diesen ihrer unveränderten Liebe, eilt zu Titus und gesteht ihm die volle Wahrheit, worauf dieser großmüthig verzichtet und sie mit Annius vereinigt. Vitellia, durch die Nachricht von Servilia's Erhebung auf den Thron im höchsten Grade erbittert, befiehlt Sextus, sogleich mit den Verschwornen ans Werk zu gehen — er gehorcht. Kaum ist er fort, so meldet Publius, der Anführer der Leibwache der Vitellia, daß Titus sie in ihrem Palast aufsuche, um ihre Hand zu verlangen, dem sie in der größten Verwirrung entgegeneilt. Vor dem Kapitol, das durch die Verschwornen in Flammen gesetzt ist, treffen sich alle in aufgeregter Stimmung wieder, welche Sextus durch die Nachricht, daß Titus, den er selbst getödtet zu haben glaubt, erschlagen sei, zum höchsten Schmerz und Entsetzen steigert.

Im zweiten Aufzug gesteht Sextus, von Gewissensangst gefoltert, Annius seine Schuld, der ihn beschwört zu fliehen, auch Vitellia treibt ihn um ihrer eigenen Sicherheit willen zur Flucht; da kommt Publius, ihn auf die Aussage gefangener Verschwörer zu verhaften. In einer Senatsversammlung zeigt sich der gerettete Titus dem Volke, welches dem Danke für seine Rettung Ausdruck giebt, und spricht seine Freude aus, so viel Liebe zu finden[4]. Er weiß, daß Sextus ihn ermorden wollte, den der Senat auf sein eigenes Geständnis zum Tode verurtheilt hat, allein er läßt ihn vor sich kommen und erwartet von ihm nur offenes Vertrauen, um ihm verzeihen zu können. Um Vitellia nicht zu verrathen, beobachtet dieser hartnäckiges Schweigen, so daß Titus das Todesurtheil bestätigt; doch zerreißt er das Urtheil wieder mit dem Entschlusse, Gnade zu üben. Von Servilia angefleht, den Kaiser um Gnade für Sextus zu bitten, rafft sich endlich Vitellia auf, entsagt ihren Hoffnungen und entschließt sich, um Sextus zu retten, ihre Schuld zu gestehen. Im Amphitheater ist alles bereit, die Strafe an Sextus zu vollziehen, als Vitellia hereinstürzt und sich als die Urheberin der Verschwörung anklagt; Titus verzeiht ihr, dem Sextus und den Verschwornen: alle preisen seine Güte.

So wenig wie die Handlung können die einzelnen Charaktere Interesse in Anspruch nehmen. Die abstrakte Güte des Titus, der unter allen Umständen zu verzeihen und zu resigniren bereit

[4] Diese Scene ist ganz von Mazzola's Erfindung, aber nicht zu einem größeren Ensembleſatz benutzt.

ist, erweckt an sich keine Theilnahme[5] und wirkt dramatisch schädlich, da sie alle Spannung aufhebt. Publius, Annius und Servilia sind lediglich Stützen der Handlung, Personen ohne alle Individualität. Sextus ist eine rein passive Natur, zwischen Liebe und Reue schwankend, ohne Kraft des Entschlusses, den man bemitleiden würde, wenn seine Liebe von Vitellia erwiedert würde und eine wahre, tiefe Leidenschaft einen kräftigen Impuls zu seinem Verbrechen gäbe. Allein seine Schwäche, welche ihn nicht einmal fühlen läßt, wie er nur das Werkzeug ihres egoistischen Ehrgeizes ist, hebt jede Theilnahme auf, während Vitellia durch ihre nackte Ehrsucht, der sie jedes Gefühl, jede Pflicht zu opfern bereit ist, nur zurückstößt; denn ihre Reue kommt zu spät, um für etwas mehr als eine den Schluß nur um so bestimmter vorbereitende Dissonanz zu gelten.

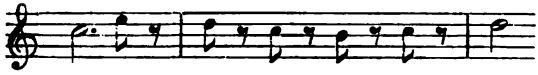
Diese innere Schwäche wird durch Metastasio's poetische Behandlung nur noch stärker hervorgehoben. Seine zierliche Rhetorik war für eine eigentliche Hofpoesie und den entsprechenden musikalischen Ausdruck durchaus angemessen, sowie seine Gewandtheit in der Handhabung der vorgeschriebenen Form dem Komponisten, der an ebenso bestimmte Formen gewiesen war, sein Werk außerordentlich erleichterte. Auch ohne sich den allgemeinen Umschwung in der Auffassung des Dramatischen zu vergegenwärtigen, erkennt man aus Figaro und Don Giovanni, daß das, was zu Metastasio's Zeit ein Vorzug war, jetzt für den Komponisten zu einer Fessel werden mußte, die ihn wie unwillkürlich an Satzungen band, welche keine wahre Geltung mehr hatten. So begegnen uns denn auch überall unter leichter Verhüllung die Spuren der opera seria, welche Mozart früher bereits verlassen hatte. Und fast noch schädlicher wirkte die anmuthige Zierlichkeit Metastasio's ein, weil sie der Neigung zu spielender, angenehmer Unterhaltung begegnete, welche man damals in der Oper suchte, und die der opera seria eine unziemliche Weichheit zum Grundton gab und ebensowohl in leichte Tändelei als in äußerlichen Pomp auszuarten Gefahr lief.

Nimmt man hinzu, daß Mozart die bestimmte Aufgabe hatte, eine Gelegenheits-, eine Festoper zu schreiben, zu welcher man

[5] „Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden", schreibt Zelter an Goethe (III S. 26) „der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn alle todtschlagen wollen".

zwei Sängerinnen aus Italien hatte kommen lassen, welche sich in ihrem Glanze zeigen sollten, und daß zu der Kürze der ihm zugemessenen Zeit noch Kränklichkeit hinzukam, so läßt das Zusammenwirken so mancher ungünstiger Umstände ein unbedingtes Gelingen nicht erwarten.

Den Charakter eines glänzenden Festspiels deutet die Ouverture an, welche mit einer feierlichen, in lang ausgesponnener Steigerung anwachsenden Intrade würdig beginnt. Die ersten Takte erinnern an die Ouverture zu Idomeneo, welche aber durch Ernst und Würde der Stimmung wie durch die Originalität der Erfindung der zum Titus weit überlegen ist. Das so bedeutend angekündigte zweite Thema entspricht aber dieser Erwartung nicht, es ist klein und schwächlich[6], und auch das darauf zu harmonisch-kontrapunktischer Durchführung aufgenommene Motiv



gewinnt selbst durch die gewandte und glänzende Behandlung kein tieferes Interesse, so daß der zu einem effektvollen Schluß verwendete Eingang hauptsächlich den Eindruck der Pracht hinterläßt.

Auch der Marsch (4) und die Chöre (5. 24) sowie der Schlußsatz (26), Sestetto con coro, in welchem Solostellen mit dem Chor abwechseln, behalten diesen Charakter des Festlichen bei; sie sind glänzend und zum Theil rauschend, gefällig und wohlklingend, auch ihrem Zweck und der Situation entsprechend, ohne jedoch das Verdienst eigenthümlicher Erfindung und Charakteristik in Anspruch zu nehmen. Nur der Chor, mit welchem Titus empfangen wird, ehe er das Urtheil über Sextus spricht (24), hat einen schönen Ausdruck von feierlicher Würde erhalten, den nicht sowohl die ziemlich trivialen Textesworte, sondern der richtig empfundene Charakter der Situation veranlaßt hat. Ein feiner Zug ist es auch, daß der Chor nach Titus' Errettung (15) nicht in lauten Jubel ausbricht, sondern eine stille, durch die unerwartete Überraschung noch wie gedämpfte Freude ausdrückt;

[6] Merkwürdigerweise ist gerade dies Motiv ein Typus geworden für eine ganze Reihe von Ouverturen und Symphonien der nächsten Nachfolger, und ist sogar in Beethovens erster Symphonie und Prometheus-Ouverture noch erkennbar.

nur ist dieser Chor für eine solche Situation zu leicht und flüchtig gehalten.

Die Tenorpartie des Titus zeigt den Einfluß der alten opera seria am entschiedensten, wie auch bei seinen drei Arien (6. 8. 20) die Worte Metastasio's beibehalten sind, die sich in allgemeinen Sentenzen bewegen. Die beiden ersten sind kurz gehalten und zwar von angenehm melodiösem Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung[7]; die letzte aber zeigt noch die alte Arienform mit einem langsamen Mittelsatz, auf welchen die Wiederholung des ersten Allegro folgt und eigentliche Bravourpassagen von altem Zuschnitt. Die Sage, daß der Tenorist Baglioni sich darüber aufgehalten habe, daß Mozart und nicht ein italiänischer Komponist berufen worden sei, weshalb ihn dieser so ungünstig bedacht habe[8], ist unwahrscheinlich, da Baglioni derselbe Sänger ist, für welchen Mozart den Don Ottavio geschrieben hat.

Die Arie der Servilia (21), nach alter Weise mit tempo di Minuetto bezeichnet, die beiden Arien des Annius (13. 17)[9], sowie die des Publius (16) sind sämmtlich der Anlage und Behandlung nach eigentliche Secondarpartien ohne höhere musikalische Bedeutung und individuelle Charakteristik.

Das Hauptgewicht fällt also ganz nach alter Weise auf die beiden ersten Sängerinnen, welche Sextus und Vitellia vorstellten. Daß die Liebhaber, Sextus wie Annius, Sopranpartien sind, ist eine bedenkliche Erbschaft der alten opera seria, und daß Sextus nicht einem Kastraten, sondern einer Sängerin anheimfiel, war ein Fortschritt für die Humanität, nicht für das Drama. Wahre Charakteristik ist unmöglich, wenn ein Frauenzimmer in Mannskleidern den Liebhaber macht, und daß Sextus ein weibisch schwacher Mann ist, macht die Sache nicht besser; seine Leidenschaft für Vitellia wird zur Unnatur, welche die dramatische Auffassung, je tiefer sie greifen würde, nur um so greller

[7] Die zweite Arie (8) ist offenbar später komponirt, denn sie ist in den laufenden Nummern nicht eingereiht und die Partitur ist auf demselben Papier geschrieben, wie der gleichfalls unbezifferte Marsch (4), die obligaten Recitative, und die Ouverture, welche ebenfalls erst nach Vollendung der anderen Stücke, die alle auf gleichem Papier geschrieben sind, hinzugefügt wurden.

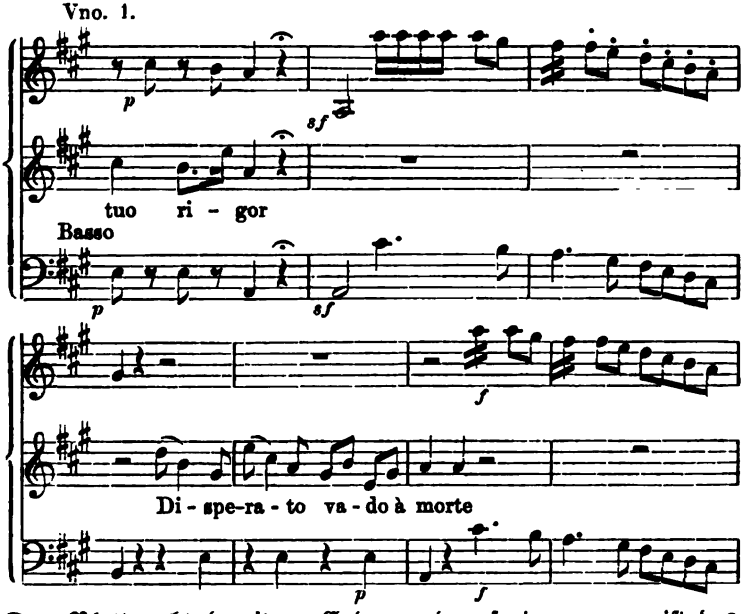
[8] Seyfried, Cäcilia XX S. 193 f.

[9] Die zweite Arie (17), von Mazzola gedichtet, ist nachträglich eingeschoben und mit der Nummer $13\frac{1}{2}$ bezeichnet.

hervorkehren müßte. So tritt denn fast mit Nothwendigkeit die Gesangskunst in den Vordergrund. Die erste Arie des Sextus, Parto! (9), hat das eigentlich dramatische Interesse schon dadurch verloren, daß er sein Versprechen unbedingten Gehorsams, wenn Vitellia ihm nur einen Blick der Liebe schenken wolle, bereits wiederholt gegeben hat. Die musikalische Anlage und Ausführung ist die einer großen Bravourarie; in zwei Sätzen (Adagio $^3/_4$ und Allegro C) spricht sich die vorwiegend zärtliche und nur durch einen Anflug von Heroismus gehobene Stimmung ausführlich aus. Der Singstimme geht eine obligate Klarinette zur Seite und die im eigentlichsten Sinn konzertirende Behandlung derselben zieht das Hauptinteresse auf die musikalische Ausführung. Diese nimmt aus der Situation und dem Charakter der Person soviel auf, um dem Ausdruck des Gefühls eine bestimmtere Färbung zu geben, ohne aber eine scharfe individuelle Charakteristik anzustreben; sie steht den Konzertarien gleich, welche auch die gegebene Situation nur als allgemeine Grundlage für die Entwickelung der musikalischen Kräfte ansehen. Als solche betrachtet ist sie von außerordentlicher Schönheit, die Melodien sind edel und ausdrucksvoll, die Klangwirkung der Singstimme und der konzertirenden Klarinette vortrefflich, nur die Triolenpassagen und der lang ausgedehnte Schluß sind eine dem brillanten Effekt gemachte Konzession. Die zweite Arie (19) ist durch die Situation schärfer charakterisirt. Sextus, der sich gegen Titus' freundschaftliches Entgegenkommen mit Mühe verschlossen hat, wird von seinem Gefühl überwältigt, als dieser ihn kalt entläßt, um ihn zum Tode führen zu lassen. Auch diese Arie zerfällt in zwei Sätze; im Adagio spricht Sextus seinen Schmerz über das verlorne Vertrauen des Titus, im Allegro die Verzweiflung aus, mit welcher er dem Tode entgegen geht. Metastasio's Text drückte nur das letztere Gefühl aus, Mazzola bildete aus den Worten des Dialogs den ersten Theil der Arie[10]. Der Ausdruck des ersten Satzes ist wahr und innig und die Weichheit, welche ihn charakterisirt, ist der Situation wie der Person entsprechend, während der zweite Satz zwar in einigen Partien eine gewisse

[10] Das Ritornell ist auf einem eingelegten Blatt von einer Kopistenhand hinzugefügt, welche auch das Schlußritornell zugesetzt hat. Vermuthlich ging die Arie ursprünglich in ein begleitetes Recitativ des Titus über, das aber nicht vorhanden ist. [Über die Änderung der Takteintheilung oben S. 142.]

leidenschaftliche Aufwallung ausdrückt, im ganzen aber doch zu wenig Energie entwickelt und namentlich in seinem Hauptmotiv selbst für einen weiblichen Sextus zu zart ist. Schaul führt es als einen Beweis an, daß Mozart oft gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, daß Sextus von Gewissensbissen gefoltert seine Qual Titus durch ein Rondo vortrage[11]. „Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre", bemerkt C. M. v. Weber dazu[12], „möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche innige Arie, deren göttlicher Ausdruck besonders bei den Stellen pur saresti men severo, se vedesti questo cor, nicht schöner gedacht und gefühlt sein kann, und wie sehr wird die niedre Kritik erlahmen, verstummen." Etwas Spielendes kann allerdings nur durch falschen Vortrag hineinkommen. Ursprünglich hatte Mozart ein anderes Allegro konzipirt, dessen erste Takte, die skizzirt noch im Original vorhanden sind, einen etwas entschlosseneren Charakter verrathen



Das Blatt geht damit zu Ende, und auf einem neuen ist das jetzige Allegro angefangen; es läßt sich nicht entscheiden, ob das

[11] Schaul, Briefe üb. d. Geschmack S. 51.
[12] C. M. v. Weber, Lebensbild III S. 4.

erste Allegro nur angefangen oder zu Ende gebracht war, jedenfalls war die Instrumentation nicht ausgeführt worden.

Vitellia ist die einzige Person der Oper, welche eine kräftige, leidenschaftliche Empfindung äußert. Die Sängerin Maria Marchetti (geb. 1767), seit 1788 mit dem Tenoristen Fantozzi vermählt, hatte sich in Italien und zuletzt in Mailand, von wo sie nach Prag berufen wurde, großen Ruhm erworben durch eine schöne volle Stimme, vortrefflichen Vortrag und Action, die durch ein angenehmes Äußere und edlen Anstand gehoben wurde[13]. In der ersten Arie (2) kommt freilich nichts von Leidenschaft zum Vorschein; Metastasio's Text enthält eine jener frostigen moralischen Betrachtungen, die kaum einen musikalisch charakteristischen Ausdruck zulassen. Die Arie zerfällt in die beiden herkömmlichen Sätze, deren keiner durch Erfindung sich auszeichnet, auch die Bravourpartie ist unbedeutend, das Ganze so gewöhnlich und trocken, daß man wohl an Süßmayr denken konnte. Dagegen ist die zweite Arie der Vitellia (22. 23) die Perle der Oper und unbestreitbar eine der schönsten Arien, die je geschrieben sind. Im entscheidenden Moment rafft sich Vitellia zu dem Entschluß auf, die theuersten Hoffnungen, ja ihr Leben den edleren Regungen ihrer Seele, deren ehrgeiziges Streben nur zu lange auf ein falsches Ziel gerichtet war, zu opfern und hebt sich zu wahrer Größe empor. Die musikalische Charakteristik hält sich durchaus an diese Situation und entwickelt von dieser aus ein psychologisches Gemälde, das seine selbständige Bedeutung in sich hat und mit den früheren Voraussetzungen der Oper, insoweit sie den Charakter der Vitellia bedingen, nur in losem Zusammenhang steht. Allerdings tritt auch sie dadurch aus dem Rahmen der Oper heraus und stellt sich mehr auf den Boden der Konzertmusik. Dem entspricht auch die Anlage und Behandlung durch den Umfang der beiden breit angelegten Sätze, wie durch die Einführung des konzertirenden Bassethorns, das ohne glänzende Bravour der Singstimme entsprechend ganz als Soloinstrument behandelt ist[14]. Hier sind indessen alle Elemente zu einer so

[13] Gerber, N. Lex. II S. 75. Vgl. A. M. Z IV S. 318 f. Reichardt, Mus. Ztg. 1805 I S. 112. In einem Bericht aus Berlin vom Jahre 1799 wird sie dagegen als eine Karikatur geschildert (A. M. Z. I S. 348 f.).

[14] Der Umstand, daß Klarinette und Bassethorn allein als obligate Instrumente und zwar unter Voraussetzung bedeutender Virtuosität verwandt sind, läßt vermuthen, daß Stadler ebenfalls zur Krönungsfeier nach Prag

vollkommenen Einheit verſchmolzen, der höchſte Reiz des Wohlklangs, die vollendete Schönheit der muſikaliſchen Form, die ſcharfen Kontraſte der einzelnen Motive gehen in dem allgemeinen Charakter, deſſen Detailzüge ſie bilden, ſo völlig auf, das Ganze iſt von einem ſo edlen, tief poetiſchen Hauch durchweht und zugleich von ſolchem Glanze, daß die künſtleriſche Befriedigung, welche es hervorruft, vergeſſen macht, daß es aus ſeiner Umgebung als ein Fremdartiges hervorragt. Schon das einleitende Recitativ iſt ein Meiſterſtück treffenden Ausdrucks, in der Arie ſelbſt iſt die ſtolze Schönheit der einzelnen Motive von einer tiefen, faſt düſteren Schwermuth durchdrungen, welche den Reiz der edlen Züge noch erhöht, daß wie beim Anſchauen der Niobe das Gefühl der Rührung durch den Eindruck des Erhabenen gereinigt und verklärt wird.

Die Enſembleſätze, mit welchen die Oper ausgeſtattet worden iſt, ſind nur zum Theil von dramatiſcher Bedeutung, wodurch weſentlich die muſikaliſche bedingt wird; namentlich die Duette ſind weder dem Umfange noch dem Gehalte nach hervortretend. Um das Duettino zwiſchen Sextus und Annius (3) zu übergehen, das zwar durch ſeine leichte Gefälligkeit beim Publikum großes Glück machte, aber an ſich unbedeutend und dem Charakter einer heroiſchen Oper durchaus nicht entſprechend iſt, ſo erhebt ſich das erſte Duett zwiſchen Sextus und Vitellia (1), namentlich im erſten Satz zu beſtimmterer Charakteriſtik, aber auch hier tritt das Anſprechende in den Vordergrund und gewinnt in den Terzengängen und leichten Imitationen des Allegro ganz die Oberhand. In dem kleinen Duett zwiſchen Annius und Servilia (7) iſt eine zarte Empfindung der Situation und den Perſonen ſchon angemeſſener, und die Lieblichkeit und Innigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks läßt den tragiſchen Ernſt hier weniger vermiſſen.

Die drei Terzette ſind allerdings beſtimmter in die Situation und auf bedeutſame Momente geſtellt, aber auch ſie bezeichnen nicht einen dramatiſchen Konflikt in der Art, daß die verſchiedenen Perſonen in gleicher Weiſe wahrhaft thätigen Antheil nähmen. So iſt im erſten Terzett (10) Vitellia allein von lebhaften

gekommen war. [Dies wird beſtätigt durch den Brief vom 7. Okt. bei Nott. S. 72. (vgl. Anm. S. 73), nach welchem bei der Wiederholung des Titus am 30. Sept. Stadler mitwirkte und beſondern Beifall erhielt. Er iſt hiernach jedenfalls während der ganzen Zeit in Prag geblieben.]

Empfindungen beseelt, zu denen Annius und Publius sich rein beobachtend verhalten. Im Augenblick, wo sie Sextus zum Morde des Titus entsandt hat, erfährt sie, daß dieser sie zur Gemahlin gewählt hat; vergebens sucht sie Sextus zurückzurufen, sie selbst ist es, die im entscheidenden Moment ihr Glück zerstört. Eine unruhige Violinfigur zu einer rasch wechselnden, durch Vorhalte geschärften Harmonie drückt ihre Verwirrung und Aufregung vortrefflich aus, die in einzelnen, abgebrochenen Ausrufen sich Luft macht; allein die ruhige Betrachtung der beiden anderen

O, come un gran contento,
Come confonde un cor!

erkältet nothwendig auch den Ausdruck der Vitellia, so daß mit dem Zusammentreten der Stimmen nicht, wie es sein müßte, eine Steigerung, sondern eine Abschwächung der leidenschaftlichen Bewegung eintritt, die nur in einigen schönen stark ausgeprägten Accenten sich momentan wieder erhebt.

Das zweite Terzett (14) ist aus einer Arie Metastasio's Se mai senti spirarti sul volto hervorgegangen, welche von den älteren Komponisten mit besonderer Vorliebe behandelt worden ist[15]. Es beginnt mit dem zärtlichen Abschied, welchen Sextus von der durch Scham und Furcht bestürmten Vitellia nimmt. Dieser Kontrast wäre vortrefflich für die musikalische Darstellung, wenn durch Publius ein neues bedeutendes Element hinzuträte, welches auf fester Grundlage die Einigung vermittelte; allein er bleibt auch hier fast nur passiver Zuschauer und steigert das Pathos der Situation nicht. Wie vorhin Vitellia, so bestimmt hier Sextus den Ton des Ganzen, der dadurch eine zarte Weichheit annimmt, welche den Gehalt der Situation nicht völlig zur Geltung kommen läßt; indessen ist dies Terzett durch die freiere Entfaltung der Singstimmen dem ersteren überlegen[16]. Das

[15] Die Komposition Glucks gab durch einen auffallenden Orgelpunkt zu großen Debatten Veranlassung; er verwendete sie später in der Iphigénie en Tauride zur Schlußarie im zweiten Akt (Schmid, Gluck S. 48 f. 353 f.). [In dem Verzeichnis von Liedern, welches Mozarts Wittwe am 25. Febr. 1799 an Breitkopf und Härtel schickte, findet sich als Nr. 14 der Textanfang Se mai senti spirarti sul volto. Daraus vermuthet Nottebohm (Moz. S. 123), daß diese Komposition ursprünglich für die Oper Titus bestimmt war und später durch das Terzett ersetzt wurde.]

[16] Die charakteristische, unruhige Figur in den Saiteninstrumenten am Schlusse des Andantino (Part. S. 100 T. 1—6) ist von Mozart erst nachträglich

dritte Terzett (18) ist im ersten Satz ebenso schön als ausdrucksvoll, der zweite ist zu leicht angelegt und zu wenig ausgeführt, um die Situation zu erschöpfen.

Indessen ist auch hier ein Satz, in dem sich Mozart rein und voll offenbart, das erste Finale. Zwar ist dasselbe bei weitem nicht so groß angelegt und reich ausgeführt, wie die Finales der früheren Opern, es ist vielmehr nur eine Situation, die zur Darstellung kommt, aber diese ist ernst und bedeutend ihrem Gehalt nach und in großen Zügen von unübertrefflicher Schönheit ausgeführt. Eingeleitet wird dasselbe durch einen Monolog des Sextus, in welchem er die Zweifel und Selbstvorwürfe, von welchen seine Seele gequält wird, ausschüttet; ein begleitetes Recitativ drückt diesen Zustand mit einer Wahrheit und Energie aus, wie sie in der Partie des Sextus sonst nirgend zum Vorschein kommt. Als er das Kapitol in Flammen sieht und sich überzeugt, daß seine Reue zu spät kommt, wird seine Empfindung gesammelter und das Quintett beginnt mit dem schön ausgedrückten Wunsch, den Titus zu retten oder mit ihm zu sterben; dann entzieht er sich den Fragen des theilnehmend herbeieilenden Annius. Nach einander treten darauf von Unruhe und Entsetzen erfüllt Servilia, Publius und Vitellia auf; ein charakteristisches Motiv des Orchesters, das in verschiedenen Wendungen die neu eintretenden Personen begleitet, bildet den Faden der Entwickelung, die einzelnen Ausrufe des unsichtbaren Chors, welche in immer sich steigernden dissonirenden Akkorden dazwischen fallen, sind die Angeln der fortschreitenden Harmonie; mit dem wieder erscheinenden Sextus schließt sich dieser in strenger Symmetrie aufgebaute Satz ab. — Ein kurzes Recitativ, in welchem Sextus die Ermordung des Titus verkündigt, leitet in das Andante über, mit welchem das Finale ganz gegen die Sitte der lebhaft bewegten Schlußsätze abschließt. Alle Anwesenden einigen sich in dem Gefühl des tiefen Schmerzes, der durch das Entsetzen über das furchtbare Verbrechen des Kaisermordes eine gemessene Feierlichkeit bekommt, der Chor ist soweit näher gekommen, daß man seine Klagen im Zusammenhang vernimmt; Solostimmen und Chor greifen selbständig in einander und bilden ein Ganzes von erhabener Würde und ernster Schönheit, dessen

an die Stelle der ursprünglichen, viel einfacheren Figur der beiden Violinen gesetzt worden. [Dieselbe ist mitgetheilt im Rev. Ber. S. 112.]

tief ergreifender Eindruck zugleich die reinste Versöhnung mit sich bringt. Hier zeigt es sich, zu welcher Höhe auch die opera seria durch eine großartige Durchbildung ihrer eigenthümlichen Elemente erhoben werden konnte, aber leider ist dieser Satz im Titus der einzige von dieser Art.

Ein vergleichender Rückblick auf Idomeneo[17] muß der älteren Oper in vielen und wesentlichen Punkten den Vorrang einräumen. Freilich sind die konventionellen Formen der opera seria dort noch strenger bewahrt, aber zugleich offenbart sich ein frisches und kräftiges Streben, dieselben mit dem reichsten Gehalt zu erfüllen und wo möglich die eng gezogenen Schranken zu überschreiten, während im Titus der Komponist zufrieden ist, sich durch die Vortheile einer ausgebildeten Technik mit diesen Formen abzufinden. Dies zeigt sich in der leichten, oft flüchtigen Behandlung der auf größere Dimensionen angelegten Formen, z. B. der Theilung in zwei Sätze, welche im dramatischen Interesse schon fast ganz aufgegeben war und hier nur äußerlich beibehalten ist, empfindlicher noch in der durchgehenden Abschwächung einer ernsten und tragischen Auffassung zu möglichst gefälliger Anmuth. Die Vorzüge eines freieren und leichteren Melodienflusses, des sicherer ausgebildeten Geschmacks, welche in dem Werke der späteren Zeit unverkennbar hervortreten, können doch für den Mangel einer tief greifenden Kraft der musikalischen Gestaltung nicht entschädigen. Diese vermißt man um so mehr, da selbst durch Metastasio's Bearbeitung der große Hintergrund noch durchblickt, den die römische Kaiserzeit darbietet und der unter anderen Umständen genügt haben würde, Mozart zu einer bedeutenden Schöpfung zu begeistern. Bezeichnend für die ganze Haltung ist auch die Behandlung des Orchesters, das zwar in einzelnen Stücken den vollen Glanz und die reiche Pracht entfaltet, mit welchen Mozart dasselbe ausgestattet hatte, auch die musikalische Darstellung, wo sie sich zu dramatischer Bedeutung erhebt, unterstützt und erhöht, im ganzen aber über eine leichte Begleitung der Singstimmen wenig hinausgeht. Im Idomeneo zeugt eine Überfülle instrumentaler Detailausführung von dem Bestreben, die selbständige Kraft des Orchesters in der Oper zu voller Geltung zu bringen.

[17] Die angebliche Reminiscenz des ersten Finales im Titus an die große Scene im Idomeneo (24) (A. M. Z. I S. 54. 152) kann bei näherer Würdigung des Wesentlichen nicht als eine solche gelten.

während im Titus die reiche Fülle eines völlig ausgebildeten Orchesters wie absichtlich geschwächt und verdünnt erscheint. Auch mit dem Glanz und der Feinheit der Orchesterbehandlung in Così fan tutte kann Titus im allgemeinen keinen Vergleich aushalten.

Die Urtheile über diese Oper fielen außerordentlich verschieden aus. Niemetschek zufolge (S. 111) ward Titus in ästhetischer Hinsicht als schönes Kunstwerk für die vollendetste Arbeit Mozarts gehalten.

Mit feinem Sinn faßte Mozart die Einfachheit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus und der ganzen Handlung auf und übertrug sie ganz in seine Komposition. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalpartie trägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zu der schönsten Einheit des Ganzen.

Die volle Reife des Geschmacks offenbart sich nach seinem Urtheil nirgends schöner als in dieser Oper (S. 105), die ihm auch als das schönste Muster von Mozarts treffender dramatischer Charakteristik gilt (S. 72). Ein Aufsatz, welcher die Unzulänglichkeit des Libretto von Metastasio hervorhebt, rühmt die musikalische Charakteristik um so lebhafter, durch welche Titus den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit erhält, Vitellia in ihrer Erhabenheit rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius zur idealischen Zartheit erhoben wird.

Jener namenlose Zauber, der wie ein leiser Blüthenhauch aus dem Lande, wo die Citronen blühen, über dem Ganzen schwebt und alles einigt und bildet und in sich selbst vollendet, von ihm läßt sich nur sagen, daß er da ist, aber man kann nicht drauf hinzeigen wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Goethe's Torquato Tasso — mit dem sich dieses Mozartsche Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte — ist hier die Syntheſe so rein und beschlossen, daß der Kritiker es kaum wagen darf zu analysiren. Ihm bleibt nichts übrig als auszusagen, daß jede mögliche kritische Analyse sich damit enden werde, gestehen zu müssen, daß der Künstler nicht analysirt habe.[18]

Dagegen meint Schaul (Briefe über den Geschmack S. 59), außer einigen Stücken sei alles so trocken, so langweilig, daß man es viel mehr für den ersten Versuch eines aufkeimenden Talents als für das Produkt eines vollendeten Geschmacks halten sollte. Er führt das Urtheil eines Italiäners an, der in Neapel für einen der ersten Kenner gelte, daß nur in den ernsthaften

[18] A. M. Z. IV S. 822 f.

Arien hier und da einige Genieblitze hervorleuchten, welche zeigten, was Mozart bei einer besseren Leitung hätte werden können. Mit der größten Strenge und Herbigkeit wurde in Berlin 1796 in zwei Aufsätzen über Titus geurtheilt, welche große Indignation hervorriefen, des rücksichtslosen Tons wegen nicht mit Unrecht, obwohl der Tadel in wesentlichen Punkten begründet war[19]. Mit billiger Rücksicht auf die Verhältnisse urtheilte Rochlitz[20]:

Er sah sich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und bloß dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten; er erwählte mit Recht das Letztere.

Vielleicht war es diese Accommodation der Musik an den Geschmack des Publikums und die Befriedigung, welche durch Dekorationen und Aufzüge der Schaulust desselben geboten wurde, die Titus auf den deutschen Bühnen bald heimisch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat. Nachdem die Oper in Prag mehrere Male mit steigendem Beifall wiederholt worden war, zuletzt an dem ersten Aufführungstage der Zauberflöte[21], dem 30. Sept., kam sie am 31. März 1795 zu Gunsten von Mozarts Wittwe zu Wien im Burgtheater zur Darstellung[22]. Im Jahre 1800 hörte Goethe's Mutter die Oper in Frankfurt und wurde bei der Erscheinung des Kapitols und des Einzugs des Titus zu Thränen gerührt[23]. In London wurde die Oper

[19] Deutschland I S. 269 f. II S. 363 f. Reichardt, dem man diese Aufsätze zuschrieb, erklärte (Mus. Ztg. 1805 I S. 6), daß die Recension von Mozarts Bearbeitung des Messias, welche Reichardt beigelegt worden war, ebenso wenig von ihm sei als manche andre Beurtheilung von Mozartschen Werken, über die man ihn seit mehreren Jahren, sogar mit pöbelhafter Wuth, angefallen habe.

[20] A. M. Z. I S. 154.

[21] [Brief Mozarts vom 7. Okt. bei Notteb. S. 72. „Das Sonderbarste ist, daß den Abend, als meine Oper mit so vielem Beyfall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nehmlichen Abend in Prag der Tito zum letztenmal auch mit außerordentlichem Beyfall aufgeführt worden, alle Stücke sind applaudirt worden, der Bedini sang besser als allezeit — das Duettchen ex A von den 2 Mädchens wurde wiederholt — und gerne, hätte man nicht die Marchetti geschont, hätte man auch das Rondo repetirt. — Dem Stodla (Stadler wurde (o böhmisches Wunder!) — schreibt er — aus dem Parterre und sogar aus dem Orchester bravo zugeruffen; ich hab mich aber auch recht angesetzt, schreibt er".]

[22] [Wlassak, Chronik S. 98. Aloysia Lange sang den Sesto.]

[23] [Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 4. S. 198.]

im Jahre 1806 zum erstenmal zum Benefiz der Mad. Billington aufgeführt und zwar als die erste Oper von Mozart, welche dort zu Gehör kam[24], in Paris wurde sie im Jahre 1816[25] und in Mailand im Teatro Rè im folgenden Jahre zuerst mit Beifall gegeben[26].

44.

Die Zauberflöte.

Enttäuscht und leidend kehrte Mozart um die Mitte September nach Wien zurück, um seine Zeit zwischen den Arbeiten, welche die Vollendung und Inscenesetzung der Zauberflöte verlangte, und dem Requiem zu theilen. Der Chor „O Isis und Osiris", die Papagenolieder, welche Schikaneder sich vorbehalten hatte, und das zweite Finale sollen seit dem 12. Sept. geschrieben sein[1]; am 28. September vollendete er die Ouverture und den Marsch, der die Einleitung zum zweiten Aufzug bildet. Nach vielen Proben, welche von dem damals noch sehr jungen Kapellmeister Henneberg (1768—1822) geleitet worden waren, fand am 30. Sept. die erste Aufführung statt, bei welcher Mozart selbst am Flügel dirigirte, während Süßmayr umwandte.

Der Theaterzettel lautete[2]:

Heute Freytag 30. Sept. 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erstenmale

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder.

Personen:

Saraſtro		Hr. Gerl
Tamino		Hr. Schack
Sprecher		Hr. Winter (Joſ. Schuſter)
Erſter	Prieſter	Hr. Schikaneder der ältere
Zweiter		Hr. Kiſtler (Weiß)
Dritter		Hr. Moll

[24] Reichardt, Muſ. Ztg. II S. 123. Parke, Mus. mem. II p. 3 f. Pohl, Mozart u. Haydn in London S. 145 f.

[25] A. M. Z. XVIII S. 463.

[26] A. M. Z. XIX S. 174 f. 190 f.

[1] Treitſchke, Orpheus 1841 S. 246. Monatsſchr. f. Theat. u. Muſ. 1857 S. 445.

[2] Al. Fuchs, Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 57. A. M. Z. XLIV S. 366. [Den Theaterzettel beſitzt das Mozarteum in Salzburg. Hiernach photographiſch nachgebildet im Salzburger Mozartalbum (bei Glonner).]

Königin der Nacht	Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter	Mlle. Gottlieb
Erste	Mlle. Klöpfer
Zweite } Damen	Mlle. Hofmann (Mad. Haselböck)
Dritte	Mad. Schack (Mad. Gerl)
Papageno	Hr. Schikaneder der jüngere
Ein altes Weib	Mad. Gerl
Monostatos, ein Mohr	Hr. Nouseul
Erster	Hr. Gieseke (Helmböck)
Zweiter } Sklav	Hr. Frasel (Strassier)
Dritter	Hr. Starke (Trittenwein).

Die Musik ist von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklicher k. k. Kammercompositeur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theaterkassa vor 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stückes mit möglichsten Künstlersfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr[3].

Der Erfolg war anfangs keineswegs so groß, als man erwartete, und nach dem ersten Akt soll Mozart blaß und bestürzt zu Schikaneder auf die Bühne gekommen sein, der ihn zu trösten suchte. Im Verlauf des zweiten Aufzugs erholte das Publikum sich von seiner Überraschung und am Schluß wurde Mozart herausgerufen. Er hatte sich versteckt, man mußte ihn suchen und nur mit Mühe ließ er sich bereden, vor dem Publikum zu erscheinen — gewiß nicht aus Bescheidenheit, denn glänzende Erfolge waren ihm ja nichts Unerhörtes, sondern aus Stolz, weil er mit der Art, wie man seine Musik gewürdigt hatte, unzufrieden war. Daß Haydn durch seinen Beifall Mozart tröstete ist eine falsche Sage[4], da er in London war. Aber Schenck

[3] Die drei Genien wurden von Nanette Schikaneder, später Mad. Eikof (Südd. Mus. Ztg. 1866 S. 191), Matth. Tuscher und Handlgruber gespielt, an die Stelle des zweiten trat Frz. Maurer, der vier Jahre darauf den Sarastro sang. Die in Klammern beigesetzten Namen beruhen auf den Mittheilungen Treitschke's (Orph. S. 246 f.); wahrscheinlich wurde bei diesen Rollen mitunter gewechselt.

[4] Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.

erzählt in seiner handschriftlichen Autobiographie, daß er bei der ersten Aufführung einen Platz im Orchester hatte und nach der Ouverture außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl kroch, Mozarts Hand ergriff und sie küßte, der mit der Rechten forttaktirend ihn freundlich ansah und ihm die Wange streichelte. Bei der zweiten Aufführung am folgenden Tage dirigirte er wieder, von da an übergab er die Direktion an Henneberg. Mit jeder Wiederholung steigerte sich der Beifall und auch die Schätzung des Werkes; wie sehr sich Mozart an demselben erfreute, zeigen die Briefe an seine Frau, welche am 7. Oktober mit ihrer Schwester Sophie wieder für kurze Zeit nach Baden gegangen war. Abends nach ihrer Abreise schrieb er[5]:

Eben komme ich von der Oper — sie war eben so voll wie allezeit — das Duetto Mann und Weib und das Glöckchenspiel im ersten Act wurde wie gewöhnlich wiederholt — auch im 2ten Act das Knaben-Terzett. — Was mich aber am meisten freuet ist der stille Beifall! — man sieht recht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.

Am folgenden Tage war er wieder in der Oper und schrieb gleich nach seiner Zurückkunft[6]:

[5] [Notteb. S. 72. Engl. Festschr. S. 52. Er beschreibt hier scherzend seinen Lebenslauf — „gleich nach Deiner Abseglung spielte ich mit Herrn von Mozart (der die Oper beym Schikaneder geschrieben hat) 2 Parthien Billard — dann verkaufte ich um 14 Ducaten meinen Klepper — dann ließ ich mir durch Joseph den Primus rufen und schwarzen Kaffee holen, wobey ich eine herrliche Pfeife Toback schmauchte." Von letzterer Neigung Mozarts erfahren wir nur an dieser Stelle. „Dann instrumentirte ich fast das ganze Rondo von Stadtler" — nämlich das Rondo des Klarinett-Konzertes, welches hiernach von Köchel (622) unrichtig als am 28. September vollendet bezeichnet wird. Vgl. Notteb. Anm. 2. Nun erzählt er von dem Briefe Stadlers aus Prag (s. o. S. 574) und fährt fort: „um halb 6 Uhr gieng ich beim Stubenthor hinaus — und machte meinen Favorit-Spaziergang über die Glacis und Gärten — —". Am folgenden Morgen (den 8.) in der Frühe setzt er diesen scherzhaften Ton fort (Notteb. S. 73), betont aber zugleich sein Bedürfnis zu arbeiten — „hätte ich nichts zu thun, so würde ich gleich auf die 8 Tage mit Dir hinaus gegangen seyn; — ich habe aber draußen gar keine Bequemlichkeit zum arbeiten; und ich möchte gerne, so viel möglich, aller Verlegenheit ausweichen; nichts angenehmers als wenn man etwas ruhig leben kann, deswegen muß man fleißig seyn und ich bin es gerne." — Die Worte zielen wohl auf die Arbeit am Requiem hin.]

[6] [Notteb. S. 88. Jahn 2. Aufl. II S. 724. Nohl Nr. 280. Daß dieser Brief am 8. geschrieben und Sonntag den 9. fortgesetzt ist, zeigt Spitta a. a. O. S. 404. Am letzteren Tage schreibt er: „Künftigen Sonntag komme ich ganz gewiß hinaus — dann gehen wir alle zusammen auf das Casino — und dann Montag zusammen nach Hause". Demnach wäre der 17. Oktober der Tag der Rückkehr gewesen.]

Die Oper ist, obwohl Samstags allezeit wegen Posttag ein schlechter Tag ist, mit vollem Theater mit dem gewöhnlichen Beifall und Repetitionen aufgeführt worden. Morgen wird sie noch gegeben aber Montag wird ausgesetzt — folglich muß Süßmayer[7] den Stoll Dienstag hereinbringen, wo sie wieder zum ersten mal gegeben wird; ich sage zum ersten male, weil sie vermuthlich wieder etliche mal nach einander gegeben werden wird. — — Leitgeb bat mich ihn wieder hineinzuführen, und das that ich auch. Morgen führe ich die Mama hinein; das Büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. Bei der Mama wirds wohl heißen, die schauet die Oper, aber nicht die höret die Oper. N. N. hatten heute eine Loge, sie zeigte über alles recht sehr ihren Beifall, aber Er, der allerfeind, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen. Unglückseeliger Weise war ich eben drinnen, als der 2te Act anfieng, folglich bei der feierlichen Scene, — er belachte alles. Anfangs hatte ich Gedult genug, ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein — er belachte alles; da wards mir nun zu viel — ich hieß ihn Papageno und gieng fort — ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verstanden hat[8]. Ich gieng also in eine andere Loge, worinn sich Flamm mit seiner Frau befand[9]. Da hatte ich alles Vergnügen und da blieb ich auch bis zu Ende. Nur gieng ich auf das Theater bey der Aria des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte es selbst zu spielen; — da machte ich nun den Spaß, wie Schikaneder einmal eine Haltung hat, so machte ich ein Arpeggio — der erschrack — schauete in die Scene und sah mich — als es das 2te mal kam machte ich es nicht — nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seine Gedanken und machte wieder einen Accord — dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte halts Maul — alles lachte dann — ich glaube daß Viele durch diesen Spaß das erste mal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt. Uebrigens kannst Du nicht glauben, wie charmant sich die Musik ausnimmt in einer Loge die nahe am Orchester ist — viel besser als auf der Gallerie. Sobald Du zurück kömmst mußt Du es versuchen.

[7] [So bei Nottebohm; bei Jahn Sie (Nohl sie), was keinen Sinn giebt. Daß Süßmayr in Baden war, zeigt auch der Schluß: „Küsse die Sophie in meinem Namen; dem Süßmayer schicke ich ein paar gute Nasenstüber und einen braven Schopfbeitler, dem Stoll 1000 Complimente. Adjeu. Die Stunde schlägt — — lebe wohl! — wir sehen uns wieder!" (Zauberflöte, Terzett Nr. 19).]

[8] [Der „Bayer" ist vielleicht Herr Schwingenschuh; der Familie hatte Mozart schon früher (S. 544) eine Loge im Theater verschafft.]

[9] [Der Magistratsbeamte Flamm war ein Schwiegersohn des mit J. Haydn befreundeten Tenoristen Spangler und sehr musikalisch; seine Tochter Antonie trat seit 1794 öfter als Solosängerin auf. Pohl, Haydn I S. 119.]

Mozart täuschte sich nicht über den Erfolg der Oper[10]; hier mußte auch der Neid der Italiäner verstummen. Freitag den 14. schreibt er wieder:

Gestern Donnerstags den 13ten ist Hofer mit mir hinaus zum Carl — wir speißten draußen, dann fuhren wir herein — um 6 Uhr holte ich Salieri und die Cavallieri mit dem Wagen ab und führte sie in eine Loge — dann gieng ich geschwind die Mamma und den Carl abzuholen, welche unterdessen bei Hofer gelassen habe. Du kannst nicht glauben, wie artig beide waren — und wie sehr ihnen nicht nur meine Musik, sondern das Buch — und alles zusammen gefiel. Sie sagten beide, dies sey ein Operone, würdig bei der größten Festivität vor dem größten Monarchen aufzuführen — und sie würden sie gewiß sehr oft sehen — denn sie hätten noch kein schöneres und angenehmeres Spectakel gesehen. — Er hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit — und von der Sinfonie bis zum letzten Chor war kein Stück, welches ihm nicht ein Bravo — oder Bello ablockte — und sie konnten fast nicht fertig werden, sich für diese Gefälligkeit bei mir zu bedanken. Sie waren allezeit gesinnt gestern in die Oper zu gehen. Sie hätten aber um 4 Uhr schon hierin sitzen müssen — da sahen und hörten sie aber mit Ruhe. — Nach dem Theater ließ ich sie nach Hause führen, und ich soupirte mit Carln bei Hofer — dann fuhr ich mit ihm nach Hause und wir beide schliefen herrlich. Dem Carl habe ich keine geringe Freude gemacht, daß ich ihn in die Oper abgeholt habe[11].

Schikaneder ließ nicht nach mit Wiederholungen; sehr bald wurde die Zauberflöte eine Zugoper, wie man sich keiner ähnlichen

[10] [Am 9. Oktober wurde nach Berlin berichtet (Mus. Wochenbl. S. 79): „Die neue Maschinenkomödie, die Zauberflöte, mit Musik von unserem Kapellm. Mozart, die mit großen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind." Nach den obigen Mittheilungen kann dies nicht der Ausdruck der allgemeinen Stimmung gewesen sein. Nach Jahns Meinung konnte auch wohl die Aufführung an dem Mißerfolge (oder vielmehr der Mißstimmung des Berichterstatters) Schuld sein; wenigstens im Jahre 1793 wurde „Mozarts treffliche Musik auf dem Theater des Schikaneder so genothzüchtigt, daß man vor dem Jammer davon laufen möchte" (Berl. Mus. Zeit. 1793. S. 142).]

[11] [Die Fortsetzung des Briefes (Nottebohm S. 19 f., Jahn S. 723, Nohl Nr. 279) enthält väterliche Sorgen um die Entwickelung des Sohnes Carl, der (vielleicht aus Anlaß der Prager Reise) in einer Erziehungsanstalt von Hecker in Perchtholdsdorf untergebracht war, dort aber nicht nach dem Wunsche des Vaters zum Lernen angehalten wurde. Mozart war den Tag vorher dort gewesen, und überlegte nun, ob er ihn zu den Piaristen in die Schule geben solle. („Um 10 Uhr gehe ich zu den Piaristen ins Amt, weil mir Leutgeb gesagt hat, daß ich dann mit dem Directeur sprechen kann," Br. vom 8. Okt.) Folgenden Tags (den 15.) wollte er, wie er bereits versprochen, nach Baden hinauskommen.]

erinnerte. Im Oktober wurde sie vier und zwanzigmal aufgeführt, am 23. Nov. 1792 kündigte Schikaneder die hundertste, am 22. Okt. 1795 die zweihundertste Vorstellung derselben an[12].

Schikaneder[13], der außer seinen Possen, die allerdings vorherrschten, auch Opern zur Aufführung brachte, sowohl ältere theilweise übersetzte, als auch neu komponirte[14], hatte im Jahre 1791 mit der von Gieseke nach Wieland bearbeiteten, von Wranitzky (1756—1808)[15] komponirten romantisch-komischen Oper Oberon, König der Elfen einen bedeutenden Erfolg gehabt. Die glänzende Ausstattung durch Dekorationen, Kostüme und Maschinerien, die Befriedigung, mit welcher man Wielands allgemein bewundertes und beliebtes Gedicht auf das Theater verpflanzt sah, erhöhten das Interesse, das die leichte und gefällige Musik an sich schwerlich in dem Maße gefunden haben würde. Sie wurde zuerst 1790 in Frankfurt zur Kaiserkrönung gegeben und wanderte rasch über die deutschen Bühnen, wurde allenthalben der Liebling des Publikums, und machte geraume Zeit der Zauberflöte den Sieg streitig[16]. Um sich eine ähnliche Wirkung zu

[12] Treitschke (Orph. S. 248) bemerkt berichtigend, die Zauberflöte wäre damals zum hundert fünf und dreißigstenmal aufgeführt. [Auch die Ankündigung der 100sten Vorstellung war unrichtig.]

[13] Ich habe auch für die hier berührten Verhältnisse mannigfache Belehrung meinem Freunde Dr. L. v. Sonnleithner zu danken.

[14] Neue Opern für Schikaneders Theater waren:

1789 Una cosa rara, zweiter Theil, Musik von Ben. Schack.
Das unvermuthete Seefest, Musik von Joh. Schenck.
1790 Das Schlaraffenland, Musik von Ben. Schack und Frz. Gerl.
Das Singspiel ohne Titel, Musik von Joh. Schenck.
Die Wienerzeitung, Musik von Ben. Schack.
Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel, Musik von Schack und andern.
1791 Oberon, Musik von Paul Wranitzky.
Der Erntekranz, Musik von Joh. Schenck.
Die Zauberflöte.

[15] Vgl. Riehl, Mus. Charakterköpfe I S. 244 f.

[16] Schröder sah auf seiner Reise im Frühling 1791 diese Oper in Frankfurt, Mannheim, Wien und berichtet über die Aufführungen (Meyer, L. Schröder II, 1 S. 64. 76. 85), im Oktober wurde sie in Hamburg gegeben (eb. S. 97). In Berlin, wo sie im Febr. 1792 auf die Bühne kam, erfuhr sie eine strenge Kritik (Mus. Wochenbl. S. 157 f.). Auch später wurde sie noch mitunter wieder aufgenommen und ältere Dilettanten zogen sie dem Weberschen Oberon vor (A. M. Z. XXXI S. 643).

sichern, nahm Schikaneder den Stoff seiner neuen Oper aus dem Märchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dschinnistan[17]. Der Inhalt desselben ist in der Kürze folgender.

Im Königreiche Koraſſan wohnt in einem alten Zauberschlosse die gute Fee Perifirime, die strahlende Fee genannt. Auf einer Jagd kommt Prinz Lulu, Sohn des Königs von Koraſſan, in die Nähe des gewöhnlich gemiedenen Schlosses, wo ihm die Fee in vollem Glanz erscheint und hohen Lohn verheißt, wenn er nach ihrem Geheiß handeln wolle. Sie eröffnet ihm, daß der böse Zauberer Dilſenghuin ihr mit Hülfe einer treulosen Dienerin Barſine ihren kostbarsten Talisman, einen vergoldeten Feuerstahl entwendet habe, dem die Geister aller Elemente und Weltgegenden gehorchen, so daß jeder damit geschlagene Funke ein mächtiger, dem Besitzer dienstbarer Geist werde; nur ein Jüngling, dessen reines Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden, könne den Talisman durch List wieder für sie gewinnen. Sie bezeichnet Lulu als ihren Retter und verspricht ihm, wenn er sich der Aufgabe unterziehen wolle, das Beste was sie habe. Dies ist ihre und Sabalems, des Königs von Kaſchmir, schöne Tochter Sidi, welche der Zauberer ebenfalls in seine Gewalt gebracht hat und mit seiner Zärtlichkeit quält, deren sie sich nur durch die ihr verliehene Gabe erwehrt, jeder fremden Gewalt zu widerstehen, so lange ihr Herz von Liebe frei bleibt. Die Fee entsendet Lulu mit zwei Zaubergaben, einer Flöte, welche jedes Hörers Herz gewinnt und jede Leidenschaft nach Belieben zu erregen oder zu besänftigen vermag, und einem Ring, durch dessen Umdrehen der Besitzer jede Gestalt annehmen kann und durch dessen Wegwerfen die Fee selbst zur Hülfe herbeigerufen wird.

So ausgerüstet nähert sich Lulu in der Gestalt eines Greises der Felsenburg des Zauberers und lockt durch sein Flötenspiel erst die Thiere des Waldes, dann den Zauberer zu sich, der ihn in seine Burg nimmt, um die spröde Schöne zur Zärtlichkeit zu stimmen. Lulu gewinnt das Vertrauen des Zauberers und seines Sohnes mit Barſine, des Zwerges Barka, aber auch die Liebe der schönen Sidi; es gelingt ihm bei einem Gastmahl jene beiden einzuschläfern und sich des Feuerstahls zu bemeistern. Mit Hülfe der Geister, zuletzt durch das Erscheinen der Fee, überwindet er alle Gefahren und Hindernisse, die ihm der Zauberer bereitet, der zuletzt in einen Uhu verwandelt mit seinem zum Käuzchen umgewandelten Sohn entflieht. Die Fee zerstört die Felsenburg und bringt auf ihrem

[17] Der dritte Band dieser Sammlung von Märchen erschien 1789. Der Verfasser von Lulu ist nach der Vorrede der Verfasser der Palmblätter, also — da Herder nicht gemeint sein kann — Liebeskind.

Wolkenwagen die Liebenden in ihr Schloß, wo die Könige von Koraſſan und Kaſchmir ihren Bund ſegnen[18].

Schikaneders Oper hatte dieſe Erzählung folgendermaßen geſtaltet.

Der „japoniſche" Prinz Tamino wird auf der Jagd von einer großen Schlange verfolgt, er fällt bewußtlos hin, und drei Damen der ſternflammenden Königin tödten das Ungethüm. Als er wieder erwacht, kommt der Vogelfänger Papageno herbei, die luſtige Perſon der Oper, in herkömmlicher Weiſe neben dem ernſthaften, tapfern Liebhaber — der freilich hier nicht ſehr heldenmäßig auftritt — der gutmüthige, genußſüchtige, ſchwatzhafte und furchtſame Genoſſe, in deſſen Federkoſtüm wohl noch die Reminiscenzen von Schikaneders Vogelkomödie zu erkennen ſind. Er giebt ſich gegen Tamino für den Drachentödter aus, wird aber für ſein Renommiren von den verſchleierten Damen, die wieder zum Vorſchein kommen, mit einem Schloß vor dem Munde beſtraft, während ſie dem Prinzen das Bildniß einer ſchönen Jungfrau übergeben, das ihn mit der heftigſten Liebe erfüllt. Als er erfährt, daß ſie Pamina, die Tochter der ſternflammenden Königin und von einem mächtigen böſen Dämon ihr entriſſen iſt, ſchwört er, ſie aus der Gewalt desſelben zu befreien, worauf die Königin ſelbſt erſcheint und ihm, wenn er ihre Tochter errette, die Hand derſelben zuſagt. Die Damen befehlen hierauf Papageno, welchem ſie das Schloß vom Munde nehmen, Tamino in die Burg des Zauberers Saraſtro zu begleiten, wozu er ſich trotz ſeines Widerſtrebens bereit finden muß, und übergeben als Schutzmittel Tamino eine Flöte, Papageno ein Glockenſpiel, auch verheißen ſie, daß „drei Knäbchen, jung, ſchön, hold und weiſe", ſie als Führer umſchweben werden[19].

In der Burg Saraſtro's wird Pamina, welche ſich den lüſternen Zumuthungen ihres Aufſehers und Peinigers, des Mohren Monoſtatos, durch die Flucht hat entziehen wollen, von dieſem wieder zurückgebracht und gefeſſelt. Papageno ſchleicht ſich herein, er erſchrickt vor dem Mohren wie dieſer vor dem gefiederten Menſchen, beide laufen vor einander fort. Als Papageno ſich wieder hereinwagt, findet er Pamina allein und berichtet ihr, daß Prinz Tamino mit ihm im Auftrag ſeiner Mutter gekommen ſei, um ſie zu befreien, und freudig eilen ſie ihn aufzuſuchen.

Bis hieher entſpricht die Anlage im weſentlichen den Vorausſetzungen des Märchens. Die Modifikationen, welche im dramatiſchen Intereſſe mit Perſonen und Situationen vorgenommen

[18] Das Märchen iſt ſpäter von Güntelberg zu einer däniſchen Oper Lulu bearbeitet, die Kuhlau komponirte (A. M. Z. XXX S. 540).

[19] Dieſe drei hülfreichen Knaben mit ihren Sprüchen ſind aus einem anderen Märchen im dritten Theil des Dſchinniſtan „Die klugen Knaben" entlehnt.

sind, lassen doch eine dem Gange des Märchens entsprechende Entwickelung erwarten. Als aber Schikaneder soweit in seiner Bearbeitung vorgeschritten war, erfuhr er, daß auf dem Leopoldstädter Theater, das ihm auch sonst vielfache Konkurrenz machte, eine nach demselben Märchen bearbeitete Oper zur Aufführung bereit sei.

Im Jahre 1781 hatte Marinelli sein neuerbautes Theater in der Leopoldstadt eröffnet[20]. Er gab dort auch Opern, unter denen das Sonnenfest der Braminen großen Zulauf fand, und nachdem die deutsche Oper des Nationaltheaters ihre kurze Blüthezeit gehabt hatte, konnte das Vorstadttheater mit Erfolg eine Konkurrenz unternehmen. Allein das eigentliche Element dieses Theaters war die Volksposse. Der Komiker Laroche hatte die Rolle des Kasperl, der in gerader Linie vom Hanswurst abstammte, geschaffen, und man wurde nicht satt, ihn in den verschiedensten Situationen seinen derben Spaß treiben zu sehen, wobei ein guter Theil des Hanswurst-Repertoires in zeitgemäßer Umgestaltung wieder ins Leben gerufen wurde. Wie früher Hanswurst mit Hexen und Zauberern vielfach in Berührung getreten war, so wurde nun auch Kasperl in diese Gesellschaft gebracht, die nur durch den von Frankreich aus und besonders durch Wieland verbreiteten Geschmack für orientalische Feenmärchen eine etwas andere Färbung erhielt. In diesen Kasperliaden spielte nun auch das Volkslied seine Rolle, und aus bescheidenen Singspielen, wie Kasperls Ehrentag, Feenmärchen von Hensler (1789), wo der Antheil der Musik sich auf einige kleine Chöre und die Begleitung bei den Erscheinungen überirdischer Wesen beschränkte, wurden allmählich komische Zauberopern. Das Leopoldstädter Theater besaß seit 1786 an Wenzel Müller[21] einen fruchtbaren Komponisten, der für die volksmäßige lustige Musik etwas ähnliches leistete, wie Laroche als Schauspieler. Mit seiner Musik wurde am 3. März 1791 Kasper der Vogelkrämer von Hensler und am 8. Juni Kasper der Fagottist oder die Zauberzither, „ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen", aufgeführt, wozu der Schauspieler Joach. Perinet[22] den Text nach Lulu bearbeitet hatte.

[20] Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst III S. 141 f. A. M. Z. XXIV S. 265 f. Meyer, L. Schröder I S. 359 f. [Pohl, Haydn II S. 116.]

[21] Riehl, Musik. Charakterköpfe I S. 3 f.

[22] Castelli, Memoiren I S. 111 f. [Nach Mozarts Urtheil war „gar nichts daran". S. 546.]

Im Gange der Handlung folgt das Stück dem Märchen, welches im Dialog soweit es irgend anging wörtlich benutzt ist, ziemlich genau; nichts desto weniger ist es eine Travestie desselben von einer so platten Gemeinheit, daß der Text der Zauberflöte dagegen gehalten eine entschiedene Superiorität behauptet.

Prinz Armidoro, dem Kaspar Bita als Diener beigegeben ist, verirrt sich auf der Jagd zur Fee Perifirime, welche sie zum Zauberer Bosphoro entsendet und dem Prinzen eine mit den Kräften der Zauberflöte ausgerüstete Zither verleiht, Kaspar aber durch einen kleinen Geist Pizichi, der wiederholt als Helfer in der Noth erscheint, ein Zauberfagott überreichen läßt, das zu höchst bedenklichen Späßen Veranlassung giebt. Die Zauberkraft des Ringes, welche den Prinzen bald als Greis, bald als Jüngling erscheinen läßt, ist sehr naiv benutzt, indem nur an die Phantasie des Zuschauers appellirt wird, die Wirkung je nach Bedürfnis vorauszusetzen. Dem Zauberer ist ein Dickwanst Zumio gesellt, der die Mädchen beaufsichtigt und in Palmire, die Gespielin der schönen Sidi, verliebt ist, welche später zu Kaspar in ein ähnliches Verhältnis tritt. Nachdem Armidoro und Kaspar durch ihre Zauberinstrumente die Zuneigung Bosphoro's und Zumio's erworben und in die Burg Eingang gefunden haben, gewinnen sie die Liebe der Mädchen, aber nicht ohne Mißtrauen und Eifersucht bei den Männern zu erregen, die sich ihrer zu entledigen suchen, um die Instrumente in ihren Besitz zu bekommen. Aus einem Sturm, den Bosphoros Geister bei einer Wasserfahrt erregen, rettet sie Perifirime; der Versuch sie zu vergiften, mißlingt durch Pizichi's Warnungen; endlich werden beim Abendessen alle durch die Zauberinstrumente eingeschläfert und Armidoro bemächtigt sich des Feuerstahls, der ihm die Geister unterthänig macht, worauf Perifirime erscheint, Bosphoro bestraft und die Liebenden in ihren Palast zurückführt.

Abgesehen von Kaspars drastischen Späßen fehlt es nicht an effektvollen Situationen verschiedenster Art, durch welche für die Schaulust nicht minder als für die Lachlust gesorgt ist, zum Theil geben sie auch zu größeren Musikstücken Veranlassung. So wird die Oper mit einem großen Jägerchor eröffnet und der erste Akt schließt damit, daß das Gefolge des Prinzen, das ihn ängstlich sucht und ruft, durch mancherlei Zauberspuk geängstigt wird; das Spinnerlied, die Wasserfahrt mit dem Ungewitter, die mit Zumio Ball spielenden Geister sind musikalisch nicht undankbare Situationen. Der Komponist erhebt sich freilich nicht oft über das Niveau des Textes. In einigen Liedern und Walzern hat er den derben Volkston nicht übel getroffen, ohne doch den frischen Humor zu erreichen, der ihm sonst nicht selten geglückt ist; überall

wo die Musik einen höheren Schwung nehmen müßte, um den Hörer über die Misere des Stücks herauszuheben, bleibt sie trivial im Ausdruck und in der technischen Behandlung. Dabei macht sie durch Anwendung großer Formen in Bravourarien und namentlich in der reichlichen Verwendung der Instrumentalmittel Prätensionen ohne entsprechende Wirkung. Trotz aller Mängel, oder vielmehr wohl zum guten Theil durch dieselben, trafen Stück, Musik und Darsteller den Geschmack des Publikums vollkommen, die Oper machte außerordentliches Glück und erlebte in wenigen Jahren 125 Vorstellungen. Die nächste Folge war, daß im Jahre 1792 Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten von Perinet und Wenzel Müller auf die Bühne kam, ähnlichen Zulauf fand und vom Verfasser „aus Dankbarkeit dem besten Publikum" gewidmet wurde.

Einem solchen Erfolg gegenüber konnte Schikaneder nicht mit einer Oper auftreten, die denselben Inhalt hatte. Um von den bereits gemachten Vorbereitungen soviel wie möglich zu retten, beschloß er die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Diese neue Wendung wurde nun aber auch zugleich im Interesse der Freimaurerei benutzt. Durch die veränderte politische Richtung der Regierung unter Leopold II. wurde dem Freimaurerorden die frühere Gunst entzogen, man fing schon an, ihn als ein Hauptorgan des politischen und religiösen Liberalismus zu verdächtigen. Eine Verherrlichung desselben von der Bühne herab durch eine Darstellung, welche die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht stellte und die sittliche Tendenz seiner Ansichten rechtfertigte, konnte daher als eine liberale Parteidemonstration, die weder den Orden selbst noch einzelne Personen bloßstellte, sehr zeitgemäß erscheinen. Die Wirkung wurde dadurch nur erhöht, daß dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverständnisses, dem Ungeweihten neben reichlichem Sinnengenuß auch die Ahnung einer tieferen Bedeutung gewährt wurde[23]. Ob Schikaneder, der Freimaurer

[23] Goethe sagt von seiner Helena (Gespr. m. Eckermann I S. 219 6. Aufl.): „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist".

war[24], selbst diesen Gedanken faßte, ob vielleicht vom Orden aus Einfluß geübt wurde, ist nicht zu ermitteln; die Ausführung des Plans soll hauptsächlich von Joh. Georg Karl Ludw. Gieseke herrühren. Er war aus Braunschweig gebürtig, in Halle als Student relegirt und zu Schikaneder gekommen, auf dessen Theater er als Schauspieler und Chorist sein Leben fristete. Er versuchte sich auch als Schriftsteller, hatte schon den Text zu Wranitzky's Oberon gemacht und bereicherte auch später das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe theils übersetzter, theils eigener Stücke. Schikaneder, der bei seinen Stücken fremde Hülfe zu gebrauchen verstand[25], benutzte Gieseke's Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren Papageno's und Papagena's hinein, und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch[26].

Wie weit nach der Abänderung des Plans auch mit dem ersten Theil Veränderungen vorgenommen sind, ist nicht anzugeben; im einzelnen mag wohl retouchirt sein, wesentliche Verbesserungen sind nicht gemacht, sonst würden die auffallendsten Widersprüche entfernt worden sein. Denn mit dem ersten Finale finden wir uns in einer ganz neuen Welt.

Die drei Knaben führen Tamino in einen Hain, in welchem die Tempel der Weisheit, der Vernunft und Natur stehen, ermahnen ihn, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein und lassen ihn allein. Von einem Priester erfährt er, daß Sarastro im Weisheitstempel herrsche und Pamina aus edlen Gründen, die ihm aber noch ein Geheimnis bleiben müßten, ihrer Mutter entrissen habe, auch ihm werde alles klar werden

sobald dich führt der Freundschaft Hand
ins Heiligthum zum ew'gen Band.

Nachdem unsichtbare Stimmen ihn getröstet und versichert haben, daß Pamina lebe, ergreift er vor Freuden seine Zauberflöte, deren Töne Thiere aller Arten heranlockt. Auf Papageno's Signal eilt er diesen aufzusuchen, der mit Pamina herbeikommt, aber von Monostatos und seinen Sklaven überrascht wird; da nimmt Papageno zu seinem Glockenspiel seine Zuflucht, das alle unwider-

[24] Lewis, Gesch. d. Freimaur. in Österreich S. 40.

[25] Pater Cantes, Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden, soll aus Liebhaberei die Gesänge zu Schikaneders Opern verfertigt haben (Monatsschr. f. Theat. u. Mus. III S. 444).

[26] Daß Gieseke den Hauptantheil an dem Text der Zauberflöte hatte, erfuhr Cornet aus dessen Munde (Die Oper in Deutschl. S. 24 f. Illustr. Familienbuch des öst. Lloyd II S. 19) und bestätigte mir auch Neukomm, der denselben als Schauspieler auf der Wieden gekannt hatte.

stehlich tanzen und singen macht. Kaum sind sie dadurch von ihren Aufpassern befreit, als unter einem feierlichen Marsch und Chor Saraſtro auf einem von sechs Löwen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt. Pamina bekennt ihm knieend, daß sie vor den Liebesanträgen des Mohren habe fliehen wollen und bittet ihn um die Freiheit, zu ihrer Mutter zurückzukehren; dieſe verſagt ihr zwar Saraſtro, aber er verzeiht ihr mit der moraliſchen Sentenz

ein Mann muß eure Herzen leiten,
denn ohne ihn pflegt jedes Weib
aus ihrem Wirkungskreis zu ſchreiten.

Indem führt Monoſtatos den von ihm eingefangenen Tamino herbei; ſowie dieſer Pamina erblickt, ſtürzt er auf ſie zu und beide halten ſich zärtlich umarmt. Zum Lohn werden dem Mohren wider ſein Verhoffen „nur ſieben und ſiebzig Sohlenſtreich“ von Saraſtro zudictirt, der zugleich befiehlt, die Fremdlinge in den Prüfungstempel einzuführen und ihre Häupter zu bedecken, damit ſie erſt gereinigt werden.

Wenn man hier noch die Spuren der alten Anlage erkennt — denn die Wirkungen der Zauberinſtrumente, der böſe Mohr, ſelbſt der Löwenwagen gehören offenbar nicht urſprünglich in den Weisheitstempel —, ſo iſt man im zweiten Akt ganz auf freimaureriſchen Boden verſetzt.

Saraſtro erklärt in der Verſammlung der 18 (3×6) eingeweihten Diener der großen Götter Iſis und Oſiris[27], daß der tugendhafte Prinz Tamino an der Pforte des „Tempels“ wandle und ins Heiligthum des „größten Lichts“ zu blicken wünſche; er rühmt ihm auf die Frage der Eingeweihten Tugend, Verſchwiegenheit, Wohlthätigkeit nach und dankt der Verſammlung, die ihm durch dreimaliges Blaſen in ihre Hörner zuſtimmt, gerührt im Namen der Menſchheit. Denn wenn Tamino mit Pamina vereinigt zu den Eingeweihten gehöre, werde er das Vorurtheil, welches durch Blendwerk und Aberglauben beſonders von ihrer Feindin, der Königin der Nacht[28], gegen ſie erregt und ihren feſten „Tempelbau“ zu zerſtören

[27] Die weſentlichen Züge des Ceremoniels, auch die Prüfungen mit Enthaltſamkeit und Schweigen, das Wandeln durch Waſſer und Feuer finden ſich bei Apuleius im Bericht über Lucius Einweihung in die Myſterien der Iſis (Met. IX, 21 f.). Bekanntlich hat man den Urſprung des Freimaurerordens auch in ägyptiſchen Myſterien gefunden und wenigſtens in manchen Logen auch einzelnes Symboliſche daher abgeleitet; vgl. Born im Journal für Freimaurer 1784 I, 3. A. Berl. Litt.- u. Theater-Ztg. 1783 S. 741 f. Der Myſtagog, v. e. echten Freimaurer. Osnabr. 1789.

[28] Nicht allein der oft betonte Gegenſatz zwiſchen Nacht und Licht, auch das Fernhalten der Frauen, die nicht nach „Weſen forſchen ſollen, die dem weiblichen Geiſte unbegreiflich ſind“ und nur unter der Führung weiſer Männer ihre Beſtimmung erreichen können, verräth freimaureriſchen Charakter. Vgl. eine Vorleſung über den Nutzen der Geheimniſſe, in einer Loge gehalten an

suche, zerstreuen und der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein. Zwar macht ihn „der Sprecher" auf die Strenge der Prüfungen aufmerksam, er sei Prinz — „noch mehr, er ist Mensch", — er könne denselben erliegen — „dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir". Tamino und Papageno sollen in den Vorhof des Tempels eingeführt werden und der Sprecher soll kraft seines „heiligen Amts" als „Vertheidiger der Wahrheit" beide die Pflicht der Menschheit und die Macht der Götter erkennen lehren. Eine feierliche Anrufung an Isis und Osiris, dem neuen Paar den Geist der Weisheit zu verleihen und sie in der Prüfung zu stärken und zu schützen, schließt diese Scene, welche bis auf Ceremoniel und Schlagwörter freimaurerischen Charakter trägt.

Die Prüfungen beginnen, nachdem Tamino erklärt hat, daß er, von Freundschaft und Liebe getrieben, zu jeder Prüfung bereit sei, um die Weisheitslehre und Pamina zu erwerben, Papageno um ein ihm ganz gleiches schönes Weibchen Papagena zu gewinnen sich gleichfalls zu einem Versuch verstanden hat. Vernehmlich wird darauf hingedeutet, daß in Tamino die edlere, auf das Hohe gerichtete, in Papageno die beschränkte sinnliche Seite der menschlichen Natur ausgedrückt werde. Die erste Prüfung ist die der Schweigsamkeit. Kaum sind sie in der Finsternis allein, als die drei Damen der Königin der Nacht aufsteigen und ihre Furcht zu erregen suchen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, den der standhafte Tamino mit Mühe vom Plaudern zurückhält. Die Damen verschwinden auf den Ruf der Priester; der Sprecher belobt Tamino und verhüllt ihnen wieder das Haupt, um „die Wanderschaft" (S. 110) fortzusetzen.

Monostatos findet Pamina schlafend im Garten und ist eben im Begriff sie zu küssen, als die Königin der Nacht erscheint und Pamina einen Dolch mit dem Befehl übergiebt, sie an Sarastro zu rächen, der von Pamina's Vater bei dessen Tode den siebenfachen Sonnenkreis der Eingeweihten und mit ihm den Talisman aller Macht erhalten hat, welche sie zu erlangen gehofft hatte; nur durch Sarastro's Tod könne Pamina ihre Freiheit, Tamino's Leben und die Liebe der Mutter erlangen. Monostatos, der gelauscht hat, entwindet Pamina den Dolch und droht sie zu verrathen, wenn sie ihm nicht ihre Liebe schenken wolle; auf ihre Weigerung versucht er sie zu tödten, als Sarastro hinzutritt, Pamina befreit und ihr verspricht, an ihrer Mutter die edelste Rache durch das Glück der Tochter zu nehmen.

Tamino und Papageno werden in eine Halle geführt, um dort schweigend zu harren, bis Posaunenton sie ruft. Papageno kann nicht umhin, mit einer Alten zu schwatzen, die ihm ein Glas

die Frauen, warum diesen der Orden verschlossen und geheim bleiben müsse (Teutsch. Mercur 1786 III S. 59 f.).

Wasser bringt und zu seinem Entsetzen ihn ihren Geliebten nennt; ein furchtbarer Donner erschreckt ihn und er erholt sich erst wieder, als die drei Knaben ihm einen reich bestellten Tisch bringen, indem sie unter erneuerter Warnung zu schweigen, beiden Flöte und Glockenspiel zurückgeben. Während er ißt, kommt Pamina, welche Tamino's Schweigen für einen Beweis ansieht, daß er sie nicht mehr liebe, aber selbst durch ihre Klagen ihn nicht zum Reden bringt. Nach diesem Beweise von Standhaftigkeit wird er in die Versammlung der Eingeweihten geleitet, wo ihm Saraſtro verkündet, daß er noch zwei gefährliche Wege zu wandeln habe; man führt Pamina herein, um ihm das letzte Lebewohl zu sagen, und zu ihrem größten Schmerz verweigert er auch jetzt noch, mit ihr zu sprechen.

Papageno wird nun vom Sprecher angekündigt, daß er zwar von der verdienten Strafe für sein Plaudern befreit werden, aber auch „das himmlische Vergnügen der Eingeweihten" nie fühlen solle. Damit ist dieser ganz zufrieden und wünscht sich nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen"; die Alte erscheint und verwandelt sich in die junge Papagena, um im selben Augenblick ihm entzogen zu werden.

Pamina, durch Tamino's angebliche Abneigung in tiefe Schwermuth versenkt, wird, da sie sich selbst erdolchen will, durch die drei Knaben zurückgehalten, welche sie Tamino zuzuführen versprechen. Dieser wird so eben von zwei geharnischten Männern mit der Anweisung

Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden
wird rein durch Wasser Feuer Luft und Erden;
wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
schwingt er sich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet wird er dann im Stande sein
sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn

zu den Schreckenspforten geleitet, um den gefahrvollen Weg durch Feuer und Wasser anzutreten, als Pamina herbeieilt, der nun gestattet wird, mit ihm diese Prüfungen zu unternehmen. Unter dem Schall der Zauberflöte bestehen sie dieselben glücklich und werden dann von den Eingeweihten im Tempel mit feierlichem Jubel begrüßt. Papageno aber, trostlos über den Verlust seiner Papagena, die er vergebens herbeiruft, ist im Begriff sich zu erhängen, als die drei Knaben erscheinen und ihn an sein Glockenspiel erinnern, dessen Klang Papagena ihm wieder zuführt und durch ihren Besitz sein Glück vollständig macht. Indessen ist die Königin der Nacht mit ihren Damen, von Monoſtatos geführt, in das Heiligthum eingedrungen und verspricht demselben, wenn er ihr zum Siege verhelfe, die Hand Pamina's; allein ein furchtbares Unwetter verjagt sie, Tamino und Pamina in priesterlicher Tracht werden durch Saraſtro im Kreise der Eingeweihten vereinigt:

die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
zernichten der Heuchler erschlichene Macht.

Es ist nicht nöthig, an diesem Opernbuch Kritik zu üben. Das geringe Interesse der Handlung, die Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten in den Charakteren wie in den Situationen liegen klar zu Tage, der Dialog ist trivial und der versificirte Theil elende Reimerei, die durch einzelne Abänderungen nicht gebessert worden ist. Daneben läßt sich aber große Bühnengewandtheit nicht verkennen. Schikaneder verstand es, das große Publikum durch Zusammenstellung und Abwechselung mannigfacher theatralischer Effekte zu spannen und zu unterhalten. Das beweist nicht nur der unerhörte lang andauernde und weit verbreitete Beifall des Publikums, sondern auch das Zeugnis Goethe's[29], der zugab, daß die Zauberflöte „voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen", und bekanntlich sich mit einer Fortsetzung ernstlich beschäftigte[30]. Wenn auch unleugbar die Oper Mozarts Musik den Zauber verdankt, welchen sie damals wie heute über Jung und Alt, Gebildete und Ungebildete, mit dem Text[31], seinen Späßen und Geheimnissen und trotz derselben ausübt, so muß man doch zugestehen, daß das Stück, wieviel ihm auch zu einem dramatischen Kunstwerke fehlt, dem Komponisten für musikalische

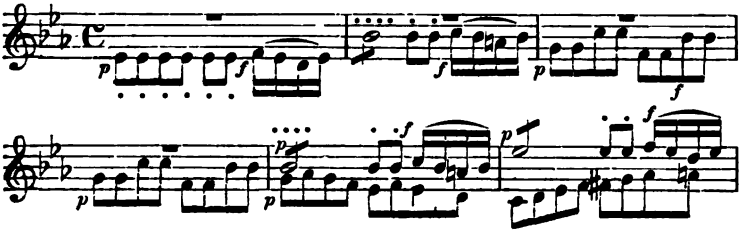
[29] Eckermann, Gespräche mit Goethe III S. 13 f.

[30] Goethe machte darüber Wranitzky (24. Jan. 1796) folgende Eröffnungen: „Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complizirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflöte schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben". Er schreibt Wranitzky, daß es ihm sehr angenehm sein werde, mit einem so geschickten Manne in Connexion zu kommen, und daß er gesucht habe „für den Componisten das weiteste Feld zu eröffnen und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz sich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden" (Orpheus 1841 S. 252. Vgl. Briefw. zw. Schiller und Goethe 468 f. m. Zelter I S. 16 f. II S. 93 f. 166).

[31] Herder hebt die unverkennbare Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis als einen Hauptgrund des großen Erfolges der Zauberflöte hervor (Adrastea II S. 284).

Darſtellung vielfache und dankbare Gelegenheit giebt[32]. Wie hoch oder wie gering man aber auch den Werth der freimaureriſchen Anſichten, welche hier in die Myſterien der Iſis „hineingeheimniſſet“ ſind[33], anſchlagen mag, für Mozart, den eifrigen Freimaurer, waren ſie ohne Zweifel ein Motiv, dieſe Partie mit tiefem Ernſt aufzufaſſen. Die hohe Würde, der leuchtende Glanz, wodurch die Muſik die Symbolik dieſer Myſterien verklärt hat, haben ſicherlich in ſeiner innigen Hingebung an die freimaureriſchen Ideen ihren Grund.

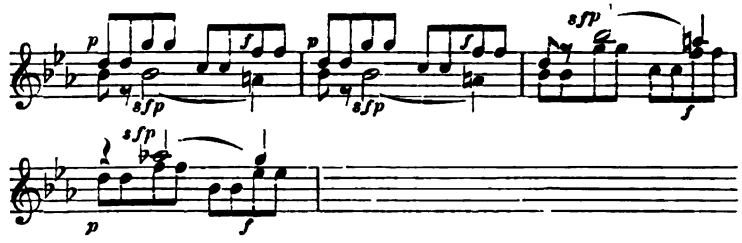
Einen für die Eingeweihten deutlichen Hinweis darauf gab er in der Ouverture[34] auf eine Art, die deutlich zeigt, wie er Anſpielungen auf freimaureriſche Symbolik und künſtleriſche Impulſe zu unterſcheiden wußte. Sie wird eröffnet durch ein kurzes Adagio, deſſen feierliche Klänge die Erwartung einer bedeutenden Erſcheinung von hohem Ernſt erregen; die Poſaunen, welche dem vollen Chor der Blasinſtrumente zugeſetzt ſind, geben dieſen Akkorden einen Glanz und eine Fülle, wie man ſie damals noch nicht gehört hatte. Das Allegro beginnt mit einem regelmäßigen Fugato über das Thema



[32] Reichardt ſchreibt an Tieck (17. März 1812): „So ſind tauſend Zwitter und Ungeheuer entſtanden, an denen ſich die Tonkunſt ausgebildet und faſt vollendet hat. Daß Mozart das Höchſte darin leiſten konnte, hat er wirklich dem Schikaneder und Conſorten zu danken. Ohne die Zauberflöte und Don Juan hätten wir keinen ganzen Mozart“ (Briefe an L. Tieck III S. 110).

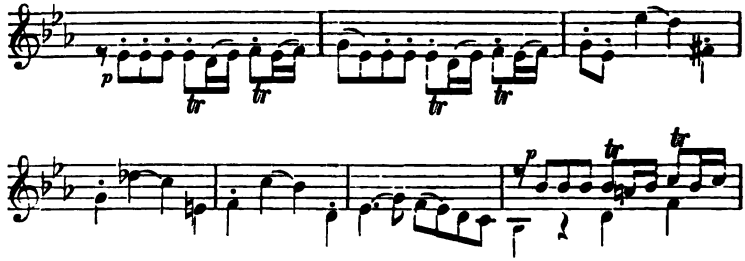
[33] Deutungen im maureriſchen Sinn geben L. v. Batzko (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1794 S. 364 f.), Daumer (Aus der Manſarde IV S. 5 f.), [Zille] Die Zauberflöte, Text-Erläuterungen. Leipz. 1866. Eine lächerliche Beziehung auf die Revolution legte der Zauberflöte eine Flugſchrift unter „Geheime Geſch. d. Verſchwörungsſyſtems d. Jacobiner in d. öſterr. Staaten“ o. O. 1795. [Wilder S. 283. Die frühere Litteratur über die Zauberflöte bei Wurzbach S. 156.]

[34] Die Partitur der Ouverture hat André, ſo daß die Abänderungen und Nachträge als ſolche zu erkennen ſind, herausgegeben. Das Autograph der Oper, über welches Schuyder von Wartenſee berichtet hat (N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 41 f.), und welches ſich jetzt auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet, iſt vollſtändig. [Die neue Geſammtausgabe giebt die Oper nach Rietz'



das im ersten Takte an Clementi's vor Kaiser Joseph gespielte Sonate (I S. 720)

erinnert. Das mag eine bewußte oder unbewußte Reminiscenz sein. Aber auch in dem Thema einer Symphonie zu J. H. Collo's Kantate Lazarus' Auferstehung (Leipz. 1779)



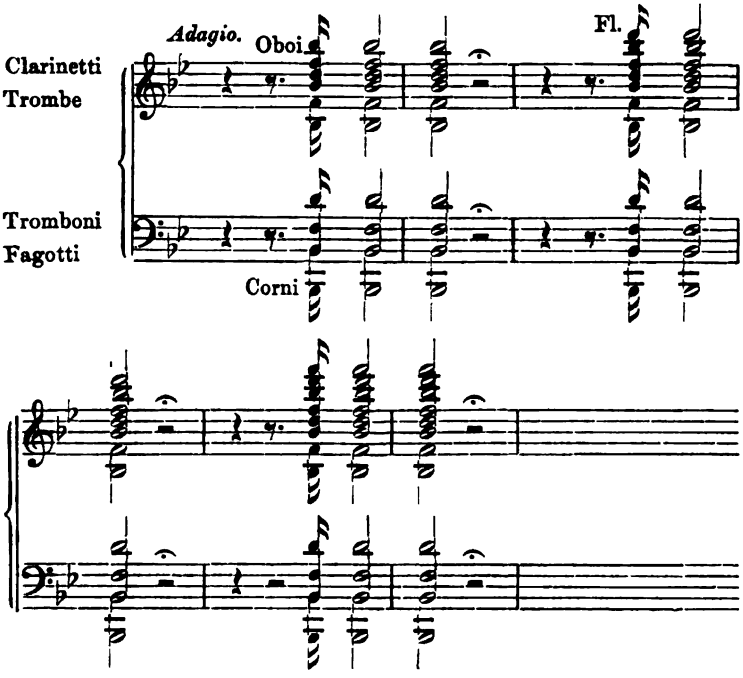
soll man auf den ersten Blick Anklänge an das Motiv unserer Ouverture erkennen[35], was mir nicht so scheint, während man darauf schwören möchte, daß Mozart diese Kantate nicht gekannt habe.

Nach dem regelmäßigen vierten Eintritt des ganzen Motivs beginnt ein freies Spiel mit einzelnen Theilen desselben und der Gegenmotive in den verschiedensten Nuancen des Ausdrucks, mit einer Leichtigkeit und Eleganz, welche keinen Gedanken an die kontrapunktische Technik aufkommen läßt und nur die Vorstellung einer heiteren, lebhaften Thätigkeit und eines wahrhaft leuchtenden Glanzes hervorruft. Nachdem mit einem wunderbaren Crescendo der Satz in der Dominante vollständig abgeschlossen ist,

und Müllners Revision. Der Text ist nach einer Ausgabe des Textbuches von 1792 hergestellt.]

[35] Cäcilia XX S. 132 f.

folgen von Pauſen unterbrochen dreimal drei Akkorde, nur von den Blasinſtrumenten in mächtiger Steigerung vorgetragen[36]

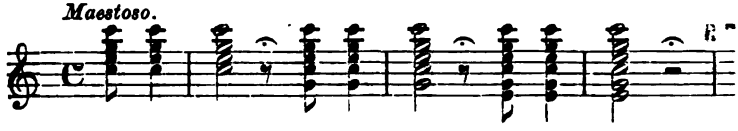


Es ſind dieſelben, welche nachher in der Verſammlung der Eingeweihten ertönen, als Zeichen, daß Tamino aufgenommen und zu den Prüfungen zugelaſſen werden ſolle, und in demſelben ſehr markirten Rhythmus wird in den Freimaurerlogen durch Klopfen oder auf andere Weiſe das zur Prüfung angemeldete Mitglied begrüßt. Dadurch iſt auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht der zweite und dritte Akkord zu binden ſei, beſeitigt[37], wie denn auch André im Vorbericht ſeiner Ausgabe darauf hinwies, daß dieſes „dem profanen Publikum nicht verſtändliche" feierliche Einleitungsadagio, „an welches ſich gerade nur dieſe nunmehr gleichſam myſtiſch beginnende Bearbeitung anſchließen konnte", durch die Bindung ganz entſtellt werde. Noch ſchärfer hat Winter den Rhythmus accentuirt im Labyrinth, dem

[36] Vgl. Marx, Lehre v. d. muſ. Kompoſ. IV S. 181 f.

[37] Allg. Wiener Muſ. Ztg. 1842 S. 521. Niederrh. Muſ. Ztg. 1856 S. 68. 89 f. N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 41.

zweiten Theile der Zauberflöte, dessen Ouverture mit den Akkorden



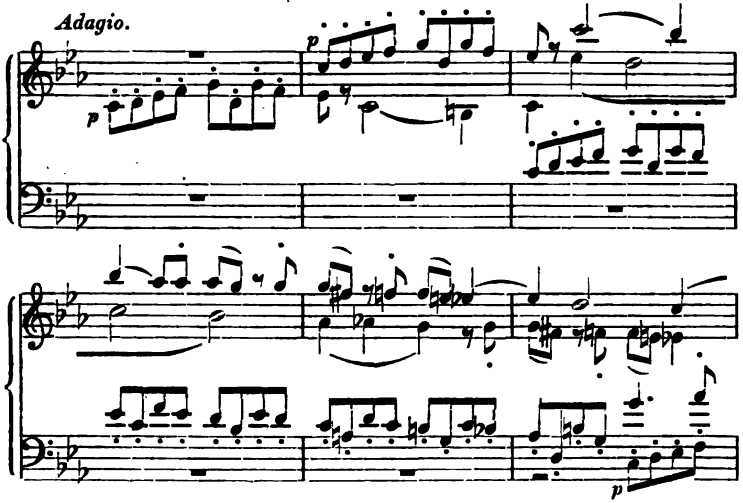
beginnt, welche ähnlich mehrmals wiederkehren.

Während der Musikalische in diesen Akkorden nur den feierlich mahnenden Ruf hört, der auf das was kommen wird die Aufmerksamkeit spannt, erinnern sie den Eingeweihten an die Prüfungen, welche der Aufzunehmende zu bestehen hat, um zum Licht vorzudringen. In dem nun folgenden Allegro wird das erste Thema wieder aufgenommen, aber nicht in regelmäßiger Fugenform, sondern in ungemein kunstvoller kontrapunktischer Behandlung der verschiedenen Motive meistens in der Engführung durchgearbeitet. Schon diese Form der thematischen Bearbeitung macht den Eindruck eines kräftigen aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Strebens; derselbe wird aber noch sehr durch die Harmonie verstärkt, welche sich fast nur in Molltonarten bewegt und durch überraschende Wendungen den düstern Charakter fast bis zum Ängstigenden steigert. Erst mit dem Eintritt der Haupttonart dringt die Klarheit wieder hervor, die sich dann allmählich zu dem prachtvollsten Glanze steigert, der zwar kurz vor dem Schluß durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber nur um desto heller aufzuflammen, so daß man in einem wahren Lichtmeer zu schwimmen glaubt[38]. Mag der Kontrapunktiker an diesem unübertroffenen Meisterwerke deutscher Instrumentalmusik die gelehrte Arbeit und die geistige Herrschaft, die mit allen Mitteln der Technik spielt, bewundern, mag der Freimaurer sich an der Feinheit erfreuen, mit welcher der mystische Gedanke in das musikalische Gewand eingekleidet ist: der Triumph des genialen Künstlers ist es, ein Kunstwerk geschaffen zu haben, welches, von der Gelehrsamkeit der Arbeit und dem Tiefsinn der Gedanken ganz abgesehen, als ein musikalisches Ganze auf den musikalischen Sinn unwiderstehlich wirkt, ihn zu angeregter

[38] Mit gutem Grund kommt auch Ulibicheff, der dieser Ouverture eine ausführliche Betrachtung gewidmet hat (III p. 400 f.), immer wieder auf die Vorstellung von Licht und Glanz zurück, welche unwiderstehlich durch dieselbe im Hörer hervorgerufen wird, wie dies unzweifelhaft von Mozart beabsichtigt war.

Thätigkeit belebt und zu einer freudigen, heiteren Klarheit erhebt[39].

Daß Mozart die strenge musikalische Form in der Absicht gewählt habe, um auf den Ernst hinzudeuten, mit welchem er die Tendenz dieser Oper auffaßte, geht auch daraus hervor, daß er sie bei dem feierlichen Moment der Prüfung wieder anwendet. Das Auftreten der geharnischten Männer, welche Tamino die oben mitgetheilten Worte, die als Inschrift in eine Pyramide eingegraben sind, einschärfen, ehe er seinen gefährlichen Weg durch die Elemente antritt, wird nach einigen feierlichen, einleitenden Takten durch einen imitirten Satz der Saiteninstrumente

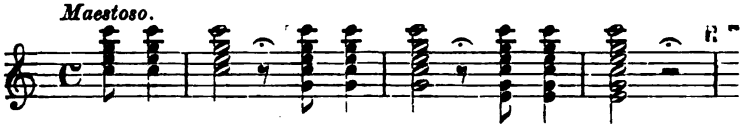


angekündigt, welcher in stetiger Durchführung als figurirte Begleitung zu dem Gesang der Männer beibehalten wird. Der cantus firmus aber, welchen beide im Einklang in der Oktave, unterstützt durch Flöte, Oboe, Fagotte und Posaunen, vortragen, ist die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“[40],

[39] In Kochs Journal der Tonkunst (1795 I S. 103), wird Klage geführt, daß man „noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte die Fuge, dieses höchste Meisterstück der Kunst vor einer Oper parodieren sehe, die halb komisch und halb ernsthaft sein soll, und in welcher, um vermuthlich im ernsthaften Theile derselben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen, Narren und Weise mit dem Thierreich und allen Elementen gepaart ein Chaos bilden und in einer, die Dichtkunst unserer Zeit entehrenden Einkleidung sowohl dem guten Geschmack als selbst der gesunden Vernunft den Krieg ankündigen.“

[40] Auf die Anwendung der alten Choralmelodie hat zuerst Rochlitz auf-

zweiten Theile der Zauberflöte, deſſen Ouverture mit den Akkorden



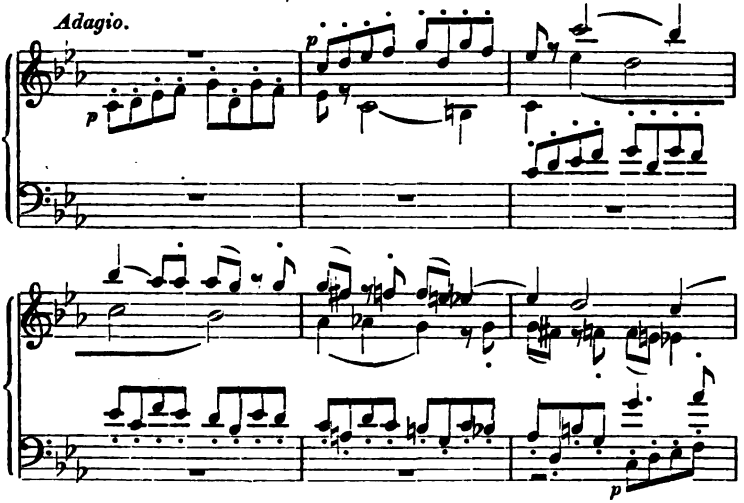
beginnt, welche ähnlich mehrmals wiederkehren.

Während der Muſikaliſche in dieſen Akkorden nur den feierlich mahnenden Ruf hört, der auf das was kommen wird die Aufmerkſamkeit ſpannt, erinnern ſie den Eingeweihten an die Prüfungen, welche der Aufzunehmende zu beſtehen hat, um zum Licht vorzudringen. In dem nun folgenden Allegro wird das erſte Thema wieder aufgenommen, aber nicht in regelmäßiger Fugenform, ſondern in ungemein kunſtvoller kontrapunktiſcher Behandlung der verſchiedenen Motive meiſtens in der Engführung durchgearbeitet. Schon dieſe Form der thematiſchen Bearbeitung macht den Eindruck eines kräftigen aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Strebens; derſelbe wird aber noch ſehr durch die Harmonie verſtärkt, welche ſich faſt nur in Molltonarten bewegt und durch überraſchende Wendungen den düſtern Charakter faſt bis zum Ängſtigenden ſteigert. Erſt mit dem Eintritt der Haupttonart dringt die Klarheit wieder hervor, die ſich dann allmählich zu dem prachtvollſten Glanze ſteigert, der zwar kurz vor dem Schluß durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber nur um deſto heller aufzuflammen, ſo daß man in einem wahren Lichtmeer zu ſchwimmen glaubt[38]. Mag der Kontrapunktiker an dieſem unübertroffenen Meiſterwerke deutſcher Inſtrumentalmuſik die gelehrte Arbeit und die geiſtige Herrſchaft, die mit allen Mitteln der Technik ſpielt, bewundern, mag der Freimaurer ſich an der Feinheit erfreuen, mit welcher der myſtiſche Gedanke in das muſikaliſche Gewand eingekleidet iſt: der Triumph des genialen Künſtlers iſt es, ein Kunſtwerk geſchaffen zu haben, welches, von der Gelehrſamkeit der Arbeit und dem Tiefſinn der Gedanken ganz abgeſehen, als ein muſikaliſches Ganze auf den muſikaliſchen Sinn unwiderſtehlich wirkt, ihn zu angeregter

[38] Mit gutem Grund kommt auch Ulibicheff, der dieſer Ouverture eine ausführliche Betrachtung gewidmet hat (III p. 400 f.), immer wieder auf die Vorſtellung von Licht und Glanz zurück, welche unwiderſtehlich durch dieſelbe im Hörer hervorgerufen wird, wie dies unzweifelhaft von Mozart beabſichtigt war.

Thätigkeit belebt und zu einer freudigen, heiteren Klarheit erhebt[39].

Daß Mozart die strenge musikalische Form in der Absicht gewählt habe, um auf den Ernst hinzudeuten, mit welchem er die Tendenz dieser Oper auffaßte, geht auch daraus hervor, daß er sie bei dem feierlichen Moment der Prüfung wieder anwendet. Das Auftreten der geharnischten Männer, welche Tamino die oben mitgetheilten Worte, die als Inschrift in eine Pyramide eingegraben sind, einschärfen, ehe er seinen gefährlichen Weg durch die Elemente antritt, wird nach einigen feierlichen, einleitenden Takten durch einen imitirten Satz der Saiteninstrumente

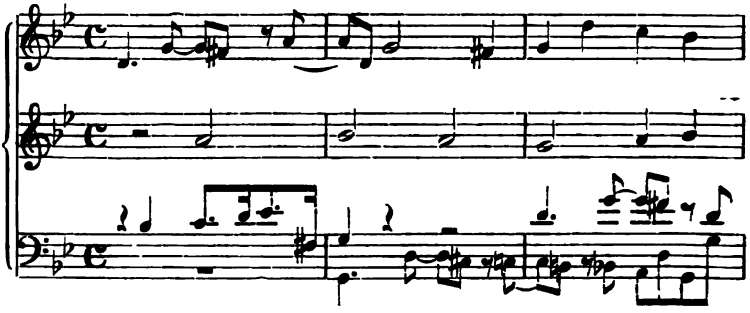


angekündigt, welcher in stetiger Durchführung als figurirte Begleitung zu dem Gesang der Männer beibehalten wird. Der cantus firmus aber, welchen beide im Einklang in der Oktave, unterstützt durch Flöte, Oboe, Fagotte und Posaunen, vortragen, ist die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“[40],

[39] In Kochs Journal der Tonkunst (1795 I S. 103), wird Klage geführt, daß man „noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte die Fuge, dieses höchste Meisterstück der Kunst vor einer Oper paradieren sehe, die halb komisch und halb ernsthaft sein soll, und in welcher, um vermuthlich im ernsthaften Theile derselben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen, Narren und Weise mit dem Thierreich und allen Elementen gepaart ein Chaos bilden und in einer, die Dichtkunst unserer Zeit entehrenden Einkleidung sowohl dem guten Geschmack als selbst der gesunden Vernunft den Krieg ankündigen.“

[40] Auf die Anwendung der alten Choralmelodie hat zuerst Rochlitz auf-

unverändert bis auf die Theilung der halben Noten in Viertelnoten, wo es der Text verlangte, und die von Mozart hinzugesetzte Schlußzeile[41]. Mozart lernte die Melodie ohne Zweifel aus Kirnberger kennen, wo sie oft als Beispiel angewendet und zweimal als cantus firmus bearbeitet ist[42]. Dies kann man daraus abnehmen, daß dort wie bei Mozart die Anfangsnote der zweiten Zeile um eine Terz erhöht ist und daß ein von Mozart mit eingeflochtenes Motiv an ein von Kirnberger bei der Bearbeitung des Chorals „Es woll' uns Gott genädig sein" benutztes



offenbar erinnert[43]. Daß ihn die Melodie als cantus firmus zu kontrapunktischer Bearbeitung anzog, beweist ein Skizzenblatt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, welches den Anfang einer anderen vierstimmigen Bearbeitung desselben enthält, die sich noch enger an Kirnberger anschließt (Notenbeil. IX). Nach Al. Fuchs[44] war dies das erste von Mozart zur Oper entworfene Musikstück, womit wohl nur gesagt sein kann, daß er eine fertige kontrapunktische Arbeit dafür benutzt habe. In der Originalpartitur ist der Satz zwar im Zusammenhange des ganzen Finale fortgeschrieben, aber man kann an der anfangs zierlichen, immer

merksam gemacht, nur nennt er den Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" (A. M. Z. I S. 148 f. vgl. S. 179, wo er den Irrthum verbessert), sowie Gerber (N. Lex. III S. 496) „Christ unser Herr zum Jordan kam" angiebt, und Zelter (Briefw. III S. 415. IV S. 354) „Wenn wir in höchsten Nöthen"; Verwechslungen, die wohl erklärlich und öfter berichtigt sind (Cäcilia VIII S. 134. A. M. Z. XLVIII S. 481).

[41] Die von Mozart behandelte uralte Melodie ist dem Liede „Ach Gott vom Himmel sieh darein" schon seit 1524 eigen (Winterfeld, Evang. Kirchengesang I Beil. 14. II S. VII. Tucher, Schatz des evang. Kirchengesanges Mel. 236).

[42] Kirnberger, Kunst d. reinen Satzes I S. 237 f.

[43] Kirnberger a. a. O. I S. 243. Vgl. Stadler, Nachr. S. 12 f.

[44] Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.

flüchtiger werdenden Handschrift deutlich sehen, daß er nach einer fertigen Skizze abgeschrieben ist[45]. Auch wer die kontrapunktische Kunst, mit welcher dieser Satz gearbeitet ist, nicht bewundern kann[46] und nicht ahnt, daß er eine alte Kirchenmelodie hört[47], wird den Eindruck einer ernsten auf ein dunkles Geheimnis hinweisenden mystischen Feierlichkeit empfangen, und eben diese durch die dramatische Situation verlangte Wirkung hat Mozart mit diesen musikalischen Mitteln aufs glücklichste erreicht.

Überhaupt hat Mozart der Musik, welche sich auf die Mysterien und die Eingeweihten bezieht, einen eigenthümlichen Charakter von Feierlichkeit zu geben, und diesen bei sehr mannigfacher Nuancirung von mildem Ernst bis zu leuchtender Verklärung mit merkwürdiger Konsequenz festzuhalten gewußt. In dieses Gebiet gehören auch die drei Knaben, welche, obgleich von der Königin der Nacht ausgesendet, im Verlauf der Handlung sich als die sichtbaren Genien des Geheimbundes erweisen. Bereits im Quintett (6) nimmt die Musik bei der Ankündigung des Geleits, das sie Tamino und Papageno geben werden, einen fremdartigen Ausdruck an, zu welchem der harmonische und rhythmische Bau[48] ebenso wie die Instrumentation zusammenwirken, der auf die wirkliche Erscheinung derselben hindeutet. Der marschähnliche Satz, mit welchem sie zu Anfang des ersten Finale Tamino zu den Pforten des Heiligthums führen, erfüllt die dadurch erregten Erwartungen vollständig. Schon die Klangwirkung ist eine ganz außerordentliche. Die hellen Knabenstimmen, von den Saiteninstrumenten ohne Kontrabässe unterstützt, werden durch die vollen, leise angeschlagenen Akkorde der Posaunen und gedämpften Trompeten und Pauken getragen und ein lang ausgehaltenes g der Flöten und Klarinetten breitet ein mildes Licht wie einen Nimbus über das Ganze. Die dreifache Mahnung, „sei standhaft, duldsam und verschwiegen", welche von

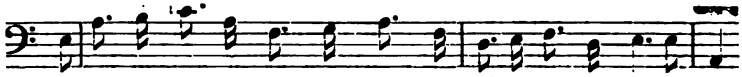
[45] Zwei Choralmelodien „O Gottes Lamm", und „Als aus Egypten", mit theilweis bezifferten Baß sind vielleicht für ähnliche Zwecke von Mozart auf einem Blatt (343 K., S. III. 16) notirt.

[46] Vgl. Marx, Lehre v. d. mus. Kompos. II S. 536 f. 568.

[47] Ob in der Wahl dieses Liedes noch eine besondere Freimaurerweisheit steckt, kann ich nicht sagen; bemerkenswerth scheint, daß auch in der maureriſchen Trauermusik ein figurirter cantus firmus angebracht ist (S. 116).

[48] Die Ähnlichkeit, welche C. F. Becker (Hausmusik S. 37) mit einem Satz aus Joh. Kuhnau's 1696 erschienenen frischen Klavierfrüchten finden wollte, ist von Faißt (Cäcilia XXV S. 150) als illusorisch nachgewiesen.

den festen, gehaltenen Tönen der Blasinstrumente nachgerufen wird, steigert den feierlich bewegten Marsch, dessen Rhythmus sie unterbricht, zu hoher Würde und Kraft; die wenigen Takte, welche Tamino singt, lassen den ganz ungewöhnlichen Charakter dieser Erscheinung noch mehr hervortreten, und mit der Wiederholung des Gesanges der Knaben wird der schon gewonnene Eindruck einer höheren Welt, in der wir uns bewegen sollen, nur lebhafter und fester. Eine solche Einleitung war nöthig, um dem nun folgenden langen Recitativ, in welchem Tamino in seinem Vorurtheil gegen Sarastro's Weisheit und Tugend durch den einen der eingeweihten Priester allmählich erschüttert und zweifelhaft gemacht wird, die rechte Grundlage und Haltung zu geben. In dem lebendigen, echt dramatischen Ausdruck, der die Gegensätze eines bewegten Gesprächs scharf bezeichnet und dabei doch den Grundton eines ruhigen Ernstes festhält, welchen die ganze Umgebung, die würdige Gestalt des Priesters verlangen, sucht dieses Recitativ seines gleichen. Den Höhepunkt erreicht ihre Unterredung in der tröstlichen Verheißung des Priesters, die Decke werde schwinden,



welche noch zweimal von unsichtbaren Männerstimmen und Posaunenakkorden gehoben, wiederkehrt. Der Ausdruck von Feierlichkeit, in dem sich die Gefühle der Rührung und Erhebung vereinigen, entspricht der Bedeutung eines Orakelspruchs, wie er hier verkündet wird. Das Bedürfnis einer musikalischen, zum Abschluß führenden Steigerung fällt auch hier mit der dramatischen Situation wie mit der unverkennbaren mystischen Symbolik vollständig zusammen. Indessen wird man hier nur bis an das Portal des Tempels geführt; Tamino ist, durch die Versicherung, daß Pamina lebe, getröstet und neu belebt, von der Weisheitslehre der Eingeweihten noch weit entfernt und nur von dem Gefühle seiner Liebe durchdrungen. Sowie er dieses lebhaft und innig ausspricht, wird der musikalische Ausdruck der rein persönlichen Empfindung freier, leichter bewegt, und indem so zunächst der feierliche Ernst abgestreift wird, treten wir dem heiteren und jovialen Lebenselement unvermerkt wieder näher.

Daß dabei auch die Zauberflöte ihre Rolle spielt und die lauschenden Thiere um Tamino versammelt, ist ohne Zusammenhang mit der Situation wie mit der Symbolik des Stücks aus dem Märchen stehen geblieben. Wahrscheinlich verdanken wir es nächst Mozarts Abneigung gegen die Flöte (I S. 435. 467) wohl auch dem Maße der Virtuosität des Tenoristen Schack, der selbst Flöte blies, daß die Flöte als Soloinstrument nur sehr bescheiden sich geltend macht; was auch dadurch bedingt war, daß Tamino selbst auf der Flöte spielen soll, diese also nur in den Pausen des Gesanges sich vernehmen lassen kann. Hier ist es eine liedartige Cantilene, zu welcher die Flöte die mäßig verzierten Vor- und Zwischenspiele übernimmt; später während des Aufenthalts in dem dunklen Gewölbe hat Mozart das Flötenspiel ganz der Phantasie des Flötisten anheimgegeben. Während der Feuer- und Wasserprobe bläst die Flöte die Melodie eines feierlichen langsamen Marsches, welcher durch die eigenthümliche Begleitung leise angeschlagener Akkorde der Posaunen, Hörner, Trompeten und Pauken einen wunderbaren, fast unheimlichen Charakter bekommt[49].

Die drei Knaben treten der durchgehenden Zahlensymbolik gemäß dreimal auf. Nachdem sie Tamino eingeführt haben, erscheinen sie ihm und Papageno, die im dunklen Gewölbe schweigend harren, und bringen ihnen zum Trost und zur Erquickung nicht nur die Flöte mit dem Glockenspiel, sondern auch Trank und Speise. Demgemäß ist auch die musikalische Charakteristik leichter und heiterer. Mozart hat sich, da er den läppischen Worten nichts entnehmen konnte, an die Vorstellung einer luftigen, lieblichen Erscheinung gehalten und einen kurzen Satz (16) von außerordentlicher Grazie und Anmuth geschaffen, dessen herzlicher Gesang durch die zierliche Violinfigur wie beflügelt wird.

Die dritte Erscheinung hat wiederum einen feierlicheren Charakter. Die Knaben verkündigen (21), daß bald „der Aberglaube schwinden und der weise Mann siegen werde". Der musikalische Ausdruck nähert sich im Charakter der Melodie und des Rhythmus dem ersten Satz, die Instrumentation ist, wie es sich hier schickt, weniger glänzend, aber die Klangfarbe der kombinirten

[49] In dieser eigenthümlichen Zusammenstellung erkennt man eine Reminiscenz an die Stücke für Trompeten und Flöten, welche Mozart einst in Salzburg geschrieben hatte (I S. 346).

Klarinetten, Hörner und Fagotte hat eine ganz bestimmte Bedeutsamkeit erhalten[50]. Ihre Aufgabe ist, Pamina vom Selbstmorde zurückzuhalten und zu trösten; indem sie dadurch in den Fortgang der Handlung verflochten werden, treten sie nothwendig aus dem geschlossenen Zauberkreis allegorischer Gestalten heraus und müssen sich [vermenschlichen, wozu noch die musikalische Forderung hinzutritt, daß sie sich der Pamina unterzuordnen haben. Im Verlaufe dieser Scene stimmen sie daher ihren eigentlichen Charakter um etwas herab, um ihn biegsamer, beweglicher zu machen. Mit richtigem Takt hat Mozart es verschmäht, an einer bestimmten äußerlichen Charakteristik der Knaben streng festzuhalten, er folgt vielmehr hinsichtlich der Ausdrucksmittel ganz frei der Bewegung der Situation, läßt aber an geeigneter Stelle ihre Eigenthümlichkeit scharf hervortreten. Pamina wird dagegen von dem Augenblick an, wo sie dem Zureden der Knaben nachgiebt, ihnen näher gerückt, und so erhält das Ensemble, mit welchem diese Scene schließt, einen gehobeneren, edleren Ausdruck als den der rein subjektiven Empfindung ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten.

Eine erhebende Feierlichkeit anderer Art spricht sich in den Scenen aus, in welchen Saraſtro und die Eingeweihten ihr Wesen treiben. Im ersten Finale, wo alles einen exoterischen Charakter hat, wird erst darauf hingedeutet. Der Marsch und Chor, mit welchem Saraſtro empfangen wird, der Schlußchor, welcher seine Tugend und Gerechtigkeit preist, verbinden mit einem leuchtenden Glanz Kraft und Würde; ihnen entsprechen die Chöre, in welchen zum Schluß Tamino und Pamina nach überstandenen Prüfungen willkommen geheißen und der Sieg der Stärke gepriesen wird, den Schönheit und Weisheit krönen[51]. Sie prägen den Charakter einer aus edlem und kräftigem Streben hervorgehenden, gehobenen festlichen Stimmung aus, wie dies auch die

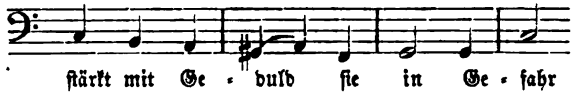
[50] Nicht ohne Absicht begleiten sie in dem Recitativ des ersten Finales Tamino's Worte „der Lieb' und Tugend Heiligthum", wo Mozart anfangs Flöten gewählt, dann aber mit Klarinetten vertauscht hat, die erst hier wieder eintreten.

[51] [Daß der Anfang des Schlußchors: „Heil sei euch Geweihten!" (S. 215 der Part.) eine Wiederholung des Motivs enthält, mit welchem der Gesang der geharnischten Männer eingeleitet wird (Part. S. 174), und zwar aus der Molltonart in die Durtonart übersetzt, ist sicherlich eine von Mozart beabsichtigte Beziehung; die Gefahren, welche dort noch bevorstanden, sind hier überwunden.]

Textworte anzudeuten suchen. Über die damals gewöhnlichen leichten Opernchöre erheben sie sich mehr noch als durch Umfang und Behandlungsweise durch die Würde des Ausdrucks, welcher die reiche Instrumentation, namentlich das Hinzutreten der Posaunen, einen damals der Oper fremden Charakter von Feierlichkeit und Pracht verleiht. Dennoch treten sie in keiner Weise aus dem Rahmen der Oper heraus, nirgends geht das Bestreben über dieselbe hinaus auf ein Höheres hinzudeuten so weit, daß die Grenzen des Kunstwerks überschritten würden. Auf die Analogie mit den Chören zu König Thamos ist schon hingewiesen (I S. 620). Diese sind als selbständige Musikstücke in großer Ausführlichkeit behandelt, während hier außer der reiferen und höheren Formenschönheit auch die knappe Konzentration der Kraft den vollendeten Meister zeigt.

Der esoterische Charakter der Mysterien kommt im zweiten Akt zur Geltung. Ein feierlicher, sanfter Marsch (9) leitet die Versammlung der Geweihten auf die würdigste Weise ein. Man erzählt, daß Mozart einem Bekannten auf den Vorwurf, dieser Marsch sei aus Glucks Alceste (I sc. 3) gestohlen, lachend erwiedert habe, das sei ja nicht möglich, da er in dieser noch stehe. Auf solche Art mochte er wohl einen Zudringlichen abfertigen. Die Ähnlichkeit mit diesem wie mit dem letzten Marsch in Idomeneo (25) beruht wesentlich auf dem treffenden Ausdruck der verwandten Stimmung. Die eigenthümlichen Momente in der Fassung derselben erscheinen aber als eine neue, durchaus originale Schöpfung. Eine ahnungsvolle, von einer milden Wehmuth angehauchte Stimmung, die sich zum Schluß energisch erhebt, durchdringt diesen wundervollen, schon durch seine Klangfarbe rührenden Satz. Der weiche, gedämpfte Klang der Bassethörner mit den Fagotten wird durch eine Flöte heller und milder, während die vollen Akkorde der Hörner und Posaunen ihm Macht und Fülle geben; die Saiteninstrumente binden diese Elemente zur Einheit. Dieselbe Klangfarbe um einige Nuancen tiefer schattirt — indem die Flöte weggelassen ist und von den Saiteninstrumenten nur Bratschen und Violoncells angewendet sind — rückt das darauf folgende Gebet (10) an Isis und Osiris in eine geheimnisvolle Dämmerung, aus welcher die einfache, ernst innige Melodie der kräftigen Baßstimme eindringlich tröstend hervorklingt. Bei der bekräftigenden Wiederholung des Schlußsatzes

durch den Männerchor ist es von unbeschreiblicher Wirkung, wenn der charakteristische Gang des Sarastro



eine Oktave höher in die Mittelstimme verlegt erscheint. Die ernste, wahrhaft religiöse Fassung dieses Gebets zeigt, wie ernst Mozart, der Gott für das Glück dankte, durch die Freimaurerei den Tod als den Schlüssel zur wahren Glückseligkeit kennen zu lernen (S. 14), den tieferen Sinn auffaßte und auszudrücken sich bestrebte, welchen er in diesen Symbolen und Aussprüchen fand.

Das Duett der beiden Priester (11), welches Tamino und Papageno vor Weibertücke warnt, hält sich nicht auf gleicher Höhe, und nimmt erst in den Schlußtakten: „Tod und Verzweiflung war sein Lohn" einen imposanten Charakter an[52]. Die Worte dieses Stückes konnten nicht mit Gravität vorgetragen werden, ohne geradezu komisch zu werden; Mozart hat sie deshalb als einen freundschaftlichen Rath behandelt, nicht als priesterlichen Ausspruch.

Dagegen hat der zweite Priesterchor (18), welcher Tamino nach überstandener erster Prüfung begrüßt, ganz die hohe Würde und Feierlichkeit des ersten; wenn gleich Zweifel und Sorge jetzt beseitigt sind, so ist doch diese ruhige Zuversicht noch weit entfernt von der jubelnden Freude, mit welcher der Sieger am Ziel begrüßt wird. Die freudig bewegte Stimmung erhält durch die männlich ernste Fassung einen Charakter von Reinheit und Hoheit, der in anderer Weise klärt und erhebt als das innige Mitgefühl im ersten Chor. Die Instrumentation ist zweckgemäß modificirt. Posaunen und Hörner halten den Ton des Imposanten fest, der durch Trompeten und durch Flöten und Oboen statt der Bassethörner heller und glänzender wird, während ihm die vorwiegend tiefe Lage der Saiteninstrumente Kraft und Ernst geben. Auch die angemessene Kürze dieses Chors wie aller Musikstücke, welche diesen feierlich mystischen Ton anschlagen, bewährt Mozarts Einsicht. Sie machen einen mächtigen Eindruck und befriedigen die angeregte Stimmung, ohne durch zu lange Anspannung zu ermüden und den Reiz der ungewöhnlichen Charakteristik abzustumpfen.

[52] [In dem Briefe vom 11. Juni (oben S. 546) spielte Mozart auf diese Worte an; das Duett war also wohl in jenen Tagen komponirt.]

Saraſtro legt zwar ſeine hohenprieſterliche Würde nie ganz ab, aber er kehrt auch die gemüthliche Seite hervor, wie denn gleich bei ſeiner erſten Erſcheinung im Finale das Väterliche vorwiegend hervortritt. Ihren eigentlichen Ausdruck erhält dieſe gemüthliche Natur in der Arie (15) „In dieſen heiligen Hallen“, bei der man wie bei manchem anderen Stück der Zauberflöte erſt vergeſſen muß, wie oft man ſie hat mißhandeln hören, um ſich den urſprünglichen Eindruck rein zu vergegenwärtigen. Schon der einfache Charakter der Inſtrumentation, die leichte Behandlung einer liedartigen Cavatine beweiſt, daß es hier nicht auf feierliche Prieſterwürde angelegt iſt[53]: der väterliche Freund ſpricht, von dem Gefühl edler Menſchlichkeit bewegt, tröſtende Worte zu dem jungen Mädchen, das ihm vertraut. Mozart, der überzeugt war, daß der Freimaurerorden in der That zu echter Menſchenliebe und wahrer Freundſchaft leite, hat nicht die erbauliche Predigt des Textes in Muſik gebracht, ſondern mit aller Wärme und Innigkeit dem edlen und hohen menſchlichen Gefühl, auf welches er ſie in ſeinem Herzen zurückführte, den reinſten und edelſten künſtleriſchen Ausdruck gegeben.

Dem herrlichen Terzett (19) giebt Saraſtro's Theilnahme die eigenthümliche hohe Ruhe bei einer lebhaften Situation, die übrigens, wie wenige ſonſt in dieſer Oper, wahrhaft dramatiſch und muſikaliſch angelegt iſt. Pamina wird hereingeführt, um von Tamino, ehe er die letzten ſchweren Prüfungen antritt, Abſchied zu nehmen. Auch dies iſt eine Prüfung, denn ihrer Aufregung ſoll er eine Zurückhaltung entgegenſetzen, welche ſie als Mangel an Zärtlichkeit ſchmerzlich empfindet, und ſelbſt dadurch darf er ſich nicht hinreißen laſſen; zwiſchen ihnen ſteht Saraſtro tröſtend und an die Pflicht mahnend, wie eine höhere Macht, die beider Geſchick lenkt[54]. Die Aufgabe, dieſe widerſtrebenden Elemente des leidenſchaftlichen Schmerzes, des tiefen, durch feſten Willen bezwungenen Gefühls, der unbeugſamen ernſten Mahnung zu einem Ganzen zu verſchmelzen, hat Mozart gelöſt, indem er für das theilnehmende Mitgefühl, welches alle drei verbindet, einen muſikaliſchen Ausdruck fand, der alles durchdringt,

[53] Dieſe will ein Aufſatz über das Charakteriſtiſche der Tonarten darin nachweiſen (A. M. Z. XXVII S. 228.

[54] Die letzten Worte des Briefes vom 8. Oktober waren eine Anſpielung auf dieſes Terzett: „Die Stunde ſchlägt — leb wohl — wir ſehen uns wieder“. [S. o. S. 578.]

wie das belebende Blut durch aller Adern strömt und in jeder Bewegung als das treibende Element erscheint. Die Kontraste scharf hervorzuheben war die leichtere Aufgabe. Pamina und Sarastro stehen einander schroff gegenüber, Tamino, der Situation gemäß bald dieser bald jener Seite mehr zugewandt, bildet eine natürliche Vermittelung; es ist musikalisch äußerst günstig, daß auch das Verhältnis der Stimmen diesen Bedingungen so genau entspricht, wie der naturgemäße Fortschritt der Empfindungen der Forderung einer musikalischen Steigerung. Daß nun für jede Nuance immer der treffendste Ausdruck durch die einfachste oder künstlichere musikalische Form wie von selbst sich einstellt, daß der Zuhörer sich forttragen läßt in dem Gefühl, als finde seine eigene Empfindung dort ihren wahren Ausdruck, das ist der schönste Beweis tiefer Auffassung und vollendeter Darstellung. Die von Mozart hier angewendeten überaus einfachen Orchestermittel zeigen, wie viel er mit wenigem auszurichten vermochte, in dem richtigen Gefühl, daß der Ausdruck eines rein psychischen Vorganges eines besonderen Kolorits nicht bedürfe; besonders die so einfache durchgehende Begleitungsfigur, welche die in der Situation herrschende unruhige Bewegung wunderbar wiedergiebt[55]. Sie kann auf den ersten Blick gewöhnlich erscheinen, aber in der tiefen Lage von Bratschen, Violoncells und Fagotten vorgetragen (S. 143), hat sie eine außerordentliche Macht und drückt athemloses Treiben mit schlagender Wirksamkeit aus[56].

Die Partie des Sarastro bringt alle Mittel einer eigentlichen tiefen Baßstimme zur Geltung, wie man sie Franz Gerl, für den diese Rolle geschrieben ist, nachrühmte[57], der sich auch als Komponist in Gemeinschaft mit Schack versuchte. Sie war nach einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung wie die des Osmin. Hatte diese im Buffo der italiänischen Oper ein Vorbild gehabt, so ist Sarastro ohne eigentlichen Vorgänger, denn die Anstandsrollen, welche in der italiänischen Oper den Bassisten zufielen,

[55] Mozart ließ, wie ein Ohrenzeuge berichtet (A. M. Z. XVII S. 571), das erste Achtel dieser Figur etwas markiren und nahm das Tempo des Terzetts beinahe noch einmal so schnell als man später, durch die Bezeichnung Andante moderato verleitet, es zu nehmen sich gewöhnt hat. Bei Mozart, wie bei älteren Komponisten, ist Andante („in gehender Bewegung") keineswegs schlechthin Bezeichnung eines langsamen Tempos.

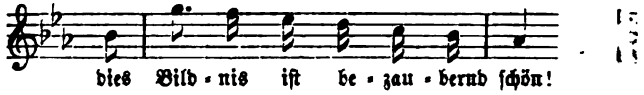
[56] Siebigke giebt eine ausführliche Analyse dieses Terzetts (Mozart S. 38 f.).

[57] Meyer, L. Schröder II, 1 S. 85 f.

ſind damit ſo wenig zu vergleichen, als Baritonpartien wie Almaviva und Don Giovanni. Die der Leidenſchaft entgegengeſetzte Würde und Ruhe des Weiſen und des Herrſchers würde für die muſikaliſche Darſtellung wenig dankbar ſein, wenn nicht Mozarts echt deutſche Natur auf die Quelle derſelben im Gemüth zurückgegangen wäre. Denn der deutſche Charakter dieſer ſtark hervortretenden Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus ſo leicht Abbruch thut, wird durch die fremdartige Symbolik nicht weſentlich geändert. Für den ſchlichten, herzlichen Ausdruck dieſer leidenſchaftsloſen, aber innigen Empfindung des Guten und Edlen, des Wohlwollens und Vertrauens, wie ſie das Gemüth eines durch den Ernſt des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das muſikaliſche Organ in der kräftigen ſonoren Baßſtimme aus und gewann damit ein neues weſentliches Element der dramatiſch-muſikaliſchen Charakteriſtik.

Das Hineintragen der Freimaurer-Myſterien in das Märchen hat auf die freie Bewegung der handelnden Perſonen keinen guten Einfluß geübt, beſonders iſt Tamino dadurch zu Schaden gekommen. Zwar tritt er gleich zu Anfang nicht eben heldenmäßig auf, allein er zeigt ſich als einen lebhaft empfindenden Jüngling, der entſchloſſen iſt, durch Kampf und Gefahr dem Recht den Sieg und ſich die Geliebte zu gewinnen. Nach dem urſprünglichen Gang der Handlung würde er nun auch Gefahren zu beſtehen haben, in denen er Kraft und Muth beweiſen muß; jetzt wird er auf eine uns nicht begreifliche Weiſe gleich zum Glauben an Saraſtro bekehrt. Daß ſeine Prüfungen dann hauptſächlich im Schweigen beſtehen, iſt für ihn als Tenoriſten und Liebhaber gleich ungünſtig, da es nun nicht einmal zu einem rechten Liebesduett kommt; der dunkle Keller wie das Wandeln durch Feuer und Waſſer ſind für den Zuſchauer nicht ſonderlich ängſtigend, und das lobenswerthe Streben nach Tugend und Weisheit iſt zu abſtrakt, um lebhaft zu intereſſiren. Und dennoch hat Mozart nach dieſen farbloſen Umriſſen die lebenswarme Geſtalt eines von jugendlicher Begeiſterung für alles Edle erfüllten, in idealer Liebe erglühenden Jünglings mit Meiſterhand gebildet. Gleich in der erſten Arie (3) iſt der Ton angeſchlagen, der durch das Ganze hindurchklingt. Daß beim Anblick eines ſchönen Frauenbildes die Liebe unwiderſtehlich ſich eines Herzens bemächtigt, das plötzlich zu einem neuen Leben erweckt wird, das mögen wir

dem Worte des Dichters glauben; die Töne des Musikers, wenn er die rechten findet, tragen das Wunder in die Seele des Zuhörers, daß er es in sich mit erlebt. Und wie hat Mozart diese Töne getroffen. Nachdem das Orchester zweimal wie aufgeseufzt hat, strömt aus voller Brust wie eine beseligende Verkündigung:



Aber dieser erste beglückende Eindruck ruft unruhige Gefühle hervor, Zweifel und sehnsüchtige Wünsche, deren Erfüllung ihm so sicher wird als das Gefühl, welches ihn durchströmt. Die Entwickelung dieses einen starken Gefühls durch seine verschiedenen Momente bedingt die Form der musikalischen Darstellung, welche ganz einfach jeder einzelnen Wendung folgt, den Faden abbricht, wieder ansetzt, ohne in eine längere Melodie auszuströmen. Das ganze Stück ist eine einzige aus verschiedenen ebenmäßig gebildeten Phrasen wohl gegliederte Cantilene, die sehr fein zum Schluß dieselbe melodische Wendung, welche nach den ersten Ausrufungen mit den Worten „mein Herz mit neuer Regung füllt" beruhigend eintritt, nachher mit den Worten „und ewig wäre sie dann mein" wieder aufnimmt. Diese freiere Gestaltung verlangte der freie Erguß einer plötzlich angeregten Empfindung, und die Reinheit und Fülle des zuerst in einer Jünglingsbrust erwachenden Gefühls der Liebe ist nie schöner und inniger ausgedrückt. Stürmische Leidenschaft, heiß verlangende Begierde sind dem noch von keiner Liebe berührten Jüngling fremd, und die Mäßigung, welche später als ein wesentlicher Charakterzug Tamino's hervortritt, erscheint naturgemäß schon hier. In dem schon vorher besprochenen schönen Recitativ spricht sich dann die ideale warme Begeisterung und der edle Sinn des verständigen Jünglings vollständig aus, und der ruhigere Ausdruck der schon geläuterten Liebesempfindung vollendet das Charakterbild.

Benedict Schack (1758—1825), der erste Sänger des Tamino, war ein musikalisch wie wissenschaftlich durchgebildeter Mann. Er war ein guter Flötist und komponirte für Schikaneders Gesellschaft, der er seit 1784 als Sänger angehörte, mehrere Opern (oben S. 580). In Wien wurde er mit Mozart befreundet und verkehrte viel mit ihm. Wenn Mozart zu ihm kam, um ihn zum Spazierengehen abzuholen, pflegte er sich,

während Schack sich ankleidete, an dessen Schreibtisch zu setzen und in seine Opern hier und da hineinzukomponiren. Gerühmt wird seine schöne metallreiche, biegsame echte Tenorstimme, sein auf vollkommene Kunsteinsicht gegründeter trefflicher Vortrag, während er durchaus kein Schauspieler war. Seit 1796 gehörte er dem Münchener Hoftheater an[58].

Das Liebesverhältnis erhält durch den weiteren Gang des Stücks, indem es in den Kreis der Mysterien eingeordnet wird und sogar den Prüfungen dienen muß, einen eigenthümlichen Charakter. Auf die hohe Würde der Ehe, durch welche die Liebe ihre sittliche Bedeutung erhalte, und den Frauen ihr wahrer Wirkungskreis angewiesen werde, wird mehrfach hingedeutet, und offenbar sind die vielberufenen lächerlichen Verse

ihr (der Liebe) hoher Zweck zeigt deutlich an,
nichts edlers sei als Weib und Mann;
Mann und Weib und Weib und Mann
reichen an die Gottheit an

in diesem Sinn gemeint, wie falsch auch der Ausdruck dieser elenden Reimereien ist. Die Hauptsache, wie Tamino durch seine Aufnahme in die Mysterien auch Pamina gewinne, wie Pamina dazu komme, mit ihm die Prüfungen zu theilen, wird freilich nicht klar gemacht, weil das Liebesabenteuer ursprünglich nichts mit denselben zu schaffen hat. Pamina[59], welche anfangs

[58] Lipowsky, Baier. Musik-Lex. S. 297 f. A. M. Z. XXIX S. 519 f. Meyer, L. Schröder II, 1 S. 85. [Daß Schack unter allen Freunden aus der letzten Lebenszeit Mozart in der That am nächsten stand, geht aus einem von v. Schafhäutl (Stuttgarter Neue Musikzeitung IX Nr. 20) veröffentlichten Briefe hervor, welchen Constanze am 16. Febr. 1826, ohne zu wissen, daß er kurz vorher gestorben war, an ihn richtete und worin sie ihn um Beiträge für die beabsichtigte Biographie bittet. „Ich wüßte durchaus Niemanden", sagt sie, „der in einer solchen Vertraulichkeit und so viel mit ihm gelebt hat, Niemanden, der ihn mehr gekannt oder dem er sich mehr hingegeben hätte, als Sie, und das namentlich in seinen wichtigsten letzten Jahren bis an seinen Tod, und während seines Aufenthalts just in Wien." Aus dem Briefe geht weiter hervor, daß Schack auch mit Mozarts Vater bekannt gewesen war, dessen Constanze hier sehr dankbar gedenkt und für dessen Leben („seines Vaters und Ausbildners") sie ebenfalls sammeln will. Der Brief ist von Nissen geschrieben, von Constanze unterschrieben.]

[59] Anna Gottlieb, geb. in Wien 1774, sang schon 1786 im Figaro die Barberina (S. 278), dann engagirte sie Schikaneder; im Jahre 1792 ging sie als erste Sängerin an das Leopoldstädter Theater. Sie nahm noch an dem Mozartfest in Salzburg im Jahre 1842 und dem Jubiläum 1856 in Wien Theil, und ist dort bald nachher gestorben.

Papageno gegenüber sich nur als ein munteres, lebhaftes junges Mädchen äußert und ihre eigentliche höhere Natur zu entfalten keine Gelegenheit findet, zeigt sich in ihrer wahren Gestalt erst, als sie Sarastro mit edlem Stolz und Freimuth entgegentritt, wo sie in wenigen schönen Zügen als ein durch Würde und Gefühl ihm ebenbürtiges Wesen dargestellt wird. Nur ein flüchtiger Moment ist es, in welchem die Liebenden einander zuerst sehen und von einem unwiderstehlichen Zuge getrieben sich in die Arme stürzen. Der Ausbruch dieses hochauflodernden Gefühls reiht sich musikalisch so genau in den ganzen Satz ein, dessen Grundton doch ein ganz verschiedener ist, daß man erstaunt, wie so einfache Töne den mächtigen Eindruck eines tief aus dem Herzen dringenden Jubels hervorbringen können. Tamino und Pamina werden darauf sogleich getrennt und erst gegen Schluß der Oper wieder vereinigt.

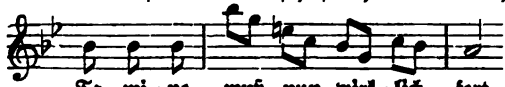
Wenn Tamino das beglückende Gefühl der in der Jünglingsbrust mit ahnungsvoller Begeisterung erwachenden Liebe ausdrückt, so ist dagegen die Qual eines in ihrer Liebe durch Zweifel beunruhigten zarten Mädchenherzens Pamina zugefallen. Der Funke, der Tamino's Anblick in ihre Seele wirft, ist zu einer unauslöschlichen Flamme aufgelodert; sein abweisendes Schweigen macht sie an seiner Liebe irre, jede Hoffnung auf Glück und Frieden schwindet. Den Schmerz eines brechenden Herzens wiederzugeben ist für die Musik keine schwierige Aufgabe, und je schärfere Accente sie setzen darf, um so leichter wird dieselbe. Allein mit der größten Wahrheit und Innigkeit den ersten tiefen Seelenschmerz eines Mädchens auszudrücken, das durch den mächtigen Pulsschlag der Liebe ihr eigenes Herz in dem Augenblick hat kennen lernen, wo es grausam zerrissen wird, das ist die Leistung des Meisters, wie wir sie in der Arie (17) „Ach ich fühls" vor uns haben[60]. Hier spricht nur der Schmerz, bittrer Schmerz; noch wird die Erinnerung an früheres Glück nicht zu einem wehmüthigen Genuß, aber der Stachel dieses Schmerzes ist auch noch nicht durch die Erinnerung an frühere durchgekämpfte Qualen geschärft, er kennt sich selbst noch nicht, nicht

[60] Die Bemerkung G. Webers (A. M. Z. XVII S. 247 f.), daß das Tempo dieser Arie meistens zu langsam genommen werde, bestätigte der schon genannte Zeitgenosse Mozarts mit Berufung auf dessen eigene Direktion (ebend. S. 571). Auch hier täuschte die Bezeichnung Andante.

seine Macht, nicht seine Grenzen, alle Empfindung hört auf in der einen: er liebt mich nicht und alles Glück ist hin! Diese Empfindung, gleich fern von brütender Dumpfheit wie von aufschreiender Verzweiflung, das ungetrübte Gefühl des Wehs, welches ein jugendliches Gemüth noch rein zu empfinden vermag, ist in ihrem Ausdruck so klar, so rein und spiegelhell, wie eine unschuldige junge Seele, die in den unbewachten Äußerungen ihres Schmerzgefühls dem theilnehmenden Beobachter die Tiefe des Innern rückhaltslos erschließt. Vereinigt sich der ganze Zauber der reizend knospenden Jungfräulichkeit mit der Offenheit und Wahrheit eines unschuldigen Herzens im Aussprechen dieses tiefsten Seelenschmerzes, so blüht eine wahrhaft rührende Schönheit vor uns auf, deren musikalische Wiedergabe wohl nur Mozart so gelungen ist. Form und Mittel der Darstellung sind wiederum die einfachsten. Auch hier folgt der Gesang der Bewegung der Empfindungen in einem ungestörten Fluß, ohne bestimmt abgeschlossene Motive hervortreten zu lassen; nur das ist wieder ein sehr feiner Zug, daß dieselbe ausdrucksvolle Phrase, welche bei den Worten „nimmer kehrt ihr Wonnestunden *meinem Herzen mehr zurück*“ in Dur aufgetreten war, zum Schluß mit den Worten „so wird Ruh im Tode sein“ in Moll wiederkehrt. Die Singstimme tritt ganz in den Vordergrund, die Saiteninstrumente halten in der einfachsten Weise Harmonie und Rhythmus fest, einzelne Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Fagott) lassen hie und da einen schmerzlichen Accent schärfer hervortreten; nur im Nachspiel wird das Orchester selbständig und drückt den quälenden Schmerz durch die synkopirten Rhythmen und chromatische Bewegung ergreifend aus. Den geraden Gegensatz zu dieser Arie bildet die *Gartenarie* im *Figaro* (S. 301 f.), und doch offenbart sich in beiden eine tiefliegende innere Verwandtschaft. Dort ist es der reinste Ausdruck der glücklichen Liebe, die den ganzen Menschen ohne eine störende Empfindung sanft durchströmt, hier der unvermischte Ausdruck des Schmerzes über das entschwundene Liebesglück; dort eine Wollust athmende Sommernacht, hier ein im klaren Wasserspiegel zitternder Mondschein, aber in der Wahrheit, Reinheit und Schönheit der musikalischen Wiedergabe spricht sich unverkennbar die Seele und die Hand desselben Künstlers aus.

Unter dem Eindruck dieser schmerzlichen Empfindung erfolgt dann die vorübergehende Begegnung der Liebenden vor Sarastro

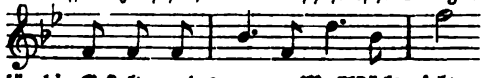
und den Eingeweihten, welche im Terzett (19) zur Darstellung kommt. Pamina, in der die Besorgnis vor den Gefahren, welche dem Geliebten drohen, sich zu dem Zweifel, ob sie seine Liebe noch besitze, gesellt, tritt in ihrer Aufregung in den Vordergrund und bestimmt wesentlich den Charakter des Tonstücks nach einer Seite hin. Ihre Unruhe wird durch die tröstlichen Versicherungen Sarastro's und Tamino's nicht beschwichtigt; erst als der Abschied wirklich herannaht, vereinigt sich Tamino, der bis dahin auch musikalisch neben Sarastro stand, mit ihr. Nun steigert sich der Ausdruck ihres Gefühls in einer Weise, daß die Herbigkeit des Schmerzes gemildert und geklärt wird, je inniger sie sich ihm verbunden fühlt, und dem immer stärker andrängenden Treiben des Sarastro gegenüber schließen sich beide nur um so fester zusammen. Die einzelnen Bewegungen in diesem Wellenschlage der Empfindungen sind mit außerordentlicher Feinheit und Tiefe wiedergegeben, wie wenn auf den leidenschaftlichen Ausbruch Pamina's



auch Tamino seinen Schmerz nicht unterdrücken kann, so daß sie getheilt zwischen Freude und Schmerz ihm zuruft, während Sarastro fortdrängt; oder wenn in der unvergleichlich schönen Stelle zum Schluß die Töne wie die Herzen der Liebenden einander nachzueilen und zur innigsten Verschmelzung entgegenzustreben scheinen. Auch hier ist es wiederum bewundernswerth, mit welcher Sicherheit die gewöhnlichen Mittel musikalischer Darstellung am rechten Flecke angewandt sind, um eine ungewöhnliche Wirkung hervorzubringen[61]; namentlich um durch die musikalisch interessante freie Stimmführung zugleich den dramatisch charakteristischen Ausdruck hervorzurufen.

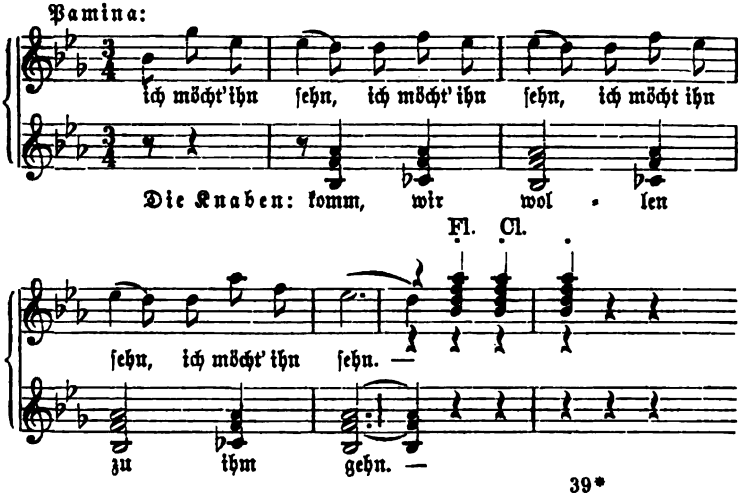
Anstatt durch diese Begegnung beruhigt zu sein, wird Pamina nur heftiger von Zweifeln bestürmt. Immer gewisser wird es ihr, daß Tamino sie nicht mehr liebt, und von aller Hoffnung verlassen ergreift sie den Dolch, welchen ihre Mutter ihr gegeben hat, Sarastro zu ermorden, um ihrem eigenen Leben ein Ende

[61] Es ist interessant zu sehen, wie die rhythmische Bewegung des Anfangs



den Impuls für die Gestaltung des ganzen Musikstücks giebt.

zu machen. So finden wir sie zu Anfang des zweiten Finales „halb wahnwitzig“ von den drei Knaben behütet. Die Gegenwart derselben mäßigt den leidenschaftlichen Ausdruck der Verzweiflung, auch hat Mozart wohl beachtet, daß die Selbstmordgedanken eines jungen Mädchens in ihrem ersten Liebeskummer anderer Art sind als die eines durch lange Noth und schwere Kämpfe zu einem solchen Entschluß getriebenen Unglücklichen. Der Ausdruck ihres Schmerzes ist jetzt energisch und entschlossen, aber sie spricht ihn mit derselben Hingebung an dies eine Gefühl aus, wie es nur jugendlichen Gemüthern eigen ist, die den Schmerz nicht überwinden, sondern von ihm überwunden sein wollen; von Überlegung, von Kampf mit sich selbst ist keine Spur, das Äußerste des Schmerzes erscheint unwillkürlich als das Naturgemäße. Daher kommt auch der musikalische Ausdruck bei größter Schärfe nirgend in Gefahr zu verzerren; das Bild des lieblichen, unschuldigen jungen Mädchens bleibt unversehrt, und dieses wirkt auf das Gemüth des Zuhörers beruhigender als der Beistand der drei Knaben. Der Situation gemäß ist hier die Bewegung der Singstimme ganz frei, vorwiegend deklamatorisch, ohne doch den melodischen Charakter ganz aufzugeben, die Zwischenreden der drei Knaben halten den ganzen Satz fest in seinen Fugen. Pamina schenkt der beruhigenden Versicherung der Knaben zwar leicht und gern Glauben, aber sie bricht nicht in lauten Jubel aus, sondern verlangt in Freude und Sehnsucht zu Tamino, wobei ein innig weicher Ton angeschlagen ist,

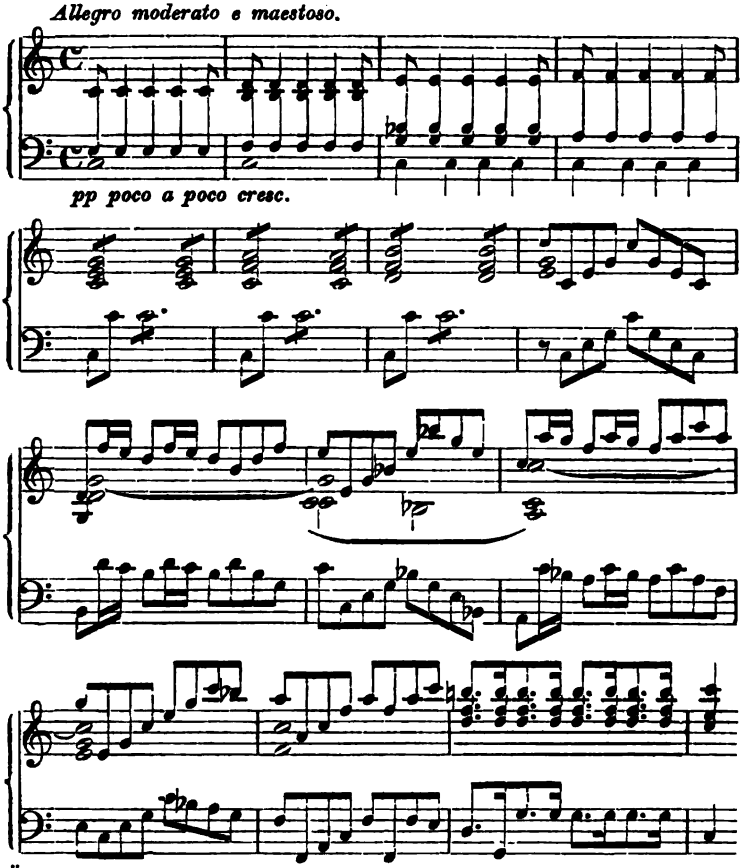


der weit nachklingend durch die neuere Musik zieht. Das höhere Element der Genien giebt dem Gefühl eine idealere Richtung und bereitet die unmittelbar folgende feierliche Prüfungsscene vor. Tamino, der entschlossen ist, den gefährlichen Weg zu wandeln, wird durch Pamina's Nahen, welche nun mit ihm die Prüfung bestehen darf, freudig überrascht. Beim Wiedersehen der Liebenden verstummt angesichts der Gefahr, welche sie zu überwinden haben, jede Regung irdischer Leidenschaft. Erst die Einweihung in die Mysterien, welche sie sich erkämpfen müssen, wird ihre Liebe rechtfertigen, ihren Besitz dauernd gründen. Die Stimmung der Liebenden ist daher in diesem Augenblick eine hoch feierliche, gehoben durch die Betheiligung der ernsten Wächter des Heiligthums, welche soeben erst dessen Satzung verkündigt haben. Das unwiderstehlich hervorbrechende Gefühl herzlicher Neigung giebt aber dem Ausdruck des Feierlichen einen tiefgemüthlichen Gehalt, und die jugendlich anmuthige Individualität der Liebenden einen unbeschreiblich süßen Reiz, weil der Meister es vermochte, alle diese Elemente zu einem lebendigen Ganzen zu verschmelzen, wie wir es in diesem Ensemblesatz mit Bewunderung genießen.

Ein solches Liebespaar, so ganz ideal und schwärmerisch in seinen Gefühlen, vermag seinen deutschen Ursprung und Charakter nicht zu verleugnen; nichts ähnliches wird man in den italiänischen Opern Mozarts finden, auch Belmonte und Constanze, obwohl ihrem Wesen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menschlichen Leidenschaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weise des Ausdrucks gefunden, indem er den Ton traf, der das deutsche Gefühl in seiner stillen und gefaßten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergiebt, der das idealistische Element desselben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.

Den Vertretern einer edleren Menschlichkeit, wie Sarastro, Tamino und Pamina sie darstellen, gegenüber repräsentirt die Königin der Nacht das feindselige, rachsüchtige Prinzip. Daß sie ursprünglich zu der entgegengesetzten Rolle bestimmt war, davon sind in der Art ihres Auftretens noch deutliche Spuren zu gewahren. Zu Anfang, wo sie nur als tief gekränkte Mutter mit der Pracht einer Herrscherin erscheint, deutet die musikalische Charakteristik durch nichts auf ihre finstere und furchtbare Natur hin, was nicht fehlen durfte, wenn sie als solche aufgefaßt werden sollte. Eine feierliche Einleitung kündigt, in einem mächtigen

Crescendo aufsteigend, während „die Berge sich auseinander theilen", die königliche Erscheinung an. Es ist darauf hingewiesen[62], daß dieses Ritornell mit der Stelle in Benda's Ariadne, welche den Sonnenaufgang begleitet



Ähnlichkeit hat. Mozart kannte und schätzte (I S. 577) Benda's Ariadne, es ist also wohl möglich, daß ihm diese Stelle vorschwebte; mit Bewußtsein benutzt hat er sie schwerlich, in jedem Fall die Wirkung bedeutend gesteigert.

Auf ein kurzes Recitativ folgt eine Arie in zwei Sätzen (4), die einzige in der Oper von dieser ausgeführteren Form, wozu vielleicht die hergebrachte Meinung von dem vornehmeren Charakter derselben etwas beigetragen hat. Der erste, offenbar lang-

[62] Cäcilia XX S. 133.

samere Satz[63] drückt in einfacher und ergreifender Weise den Schmerz der Mutter aus, welcher man die Tochter geraubt hat, aber ohne irgendwie ein übermenschliches Wesen, sei es die gute Fee oder die Königin der Nacht, bestimmt zu charakterisiren. Ungleich schwächer ist das Allegro, denn nach einigen Takten von energischem Ausdruck verläuft es in eine lange Koloratur von ganz instrumentalem Charakter, an der nur auffallend ist, daß solche bis zum dreigestrichenen f gehende Passagen einer Sopranstimme zugemuthet werden. Offenbar hatte Mozart hier wiederum aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel" seiner ältesten Schwägerin, Mad. Hofer (S. 22 f.) die Arie geopfert. Daß eine Schwester von Aloysia Weber eine fabelhafte Höhe besaß, kann man sich allenfalls denken; merkwürdig aber ist es, daß Schröder, der sie im selben Jahr 1791 als Oberon sah, von ihr sagt (Meyer, L. Schröder II, 1 S. 85): „eine sehr unangenehme Sängerin, hat nicht Höhe genug zu dieser Rolle und erquiekt sie; dabei reißt sie den Mund auf wie Stephanie d. ä." Jedenfalls hat sie sich etwas darauf zu Gute gethan und mag auch einem Theil des Publikums damit imponirt haben; Mozart hat ihr ein noch größeres Opfer mit der zweiten Arie (14) gebracht, in welcher die Königin der Nacht ihrer Tochter Rache an Sarastro zu nehmen befiehlt. Die Anlage derselben ist frei und groß, der Ausdruck der leidenschaftlichsten Erbitterung gewaltig, die beiden Haupttheile musikalisch bedeutend und dramatisch charakteristisch, der Schluß wahrhaft pathetisch und überraschend, die durchaus hohe Lage der Singstimme gegenüber der starken und grell gefärbten Instrumentation von eigenthümlicher Wirkung — und Mozart hat es über sich gewinnen können, eine solche Arie, die ein Muster hochpathetischer Darstellung sein könnte, durch zwei lange Koloraturpartien zu entstellen, welche zwischen die eigentlichen Theile der Arie eingeschoben sind und nicht nur die Wirkung derselben aufheben, sondern an sich, namentlich die wiederum bis zum dreigestrichenen f steigenden Staccatostellen, unnatürlich und geschmacklos sind[64].

Dieser sternflammenden Königin dienen drei Damen zum

[63] [In der neuen Ausgabe ist er mit Larghetto bezeichnet; das Original hat keine Tempobezeichnung. R. B. S. 108.]

[64] [Eine Rechtfertigung der Stellen versucht Bulthaupt, Dramat. der Oper I S. 247. Meinardus (S. 473) findet darin den treffendsten Ausdruck „des Überschäumens eigensinnigen Trotzes eines keifenden und kreischenden Zornmuthes in Grenzen schöner Form."]

Gefolge, welche aber von der furchtbaren Natur derſelben nichts verrathen. Es iſt nicht allein unverkennbar, daß ſie urſprünglich als wohlwollende gute Feen gedacht waren, ſondern die Art, wie die Oper ſie auffaßt, hat etwas von Wielands oder Muſäus' Schalkhaftigkeit, wenn auch nicht ihre Feinheit und Grazie; was ſie von dieſer beſitzen, verdanken ſie lediglich Mozart. Gleich in der Introduktion ſtellen ſie ſich ſo dar. Tamino ſtürzt in angſtvoller Flucht vor einer furchtbaren Schlange[65], welche durch das Orcheſter ſehr lebendig ausgedrückt wird, auf die Bühne; in dem Augenblick, wo er beſinnungslos zuſammenſtürzt, erſcheinen die drei Damen und erlegen das Ungethüm. Allein indem ſie ſich den ſchönen Jüngling betrachten, fühlen alle eine zärtliche Regung, jede will bei ihm bleiben und die anderen mit der Botſchaft zur Königin ſchicken; darüber gerathen ſie in Streit, der endlich dadurch geſchlichtet wird, daß alle drei gehen, und mit einem zärtlichen Lebewohl verlaſſen ſie den ohnmächtigen Tamino. In drei ziemlich ausgeführten Sätzen von verſchiedenem Charakter, die ſich ſehr angemeſſen ſteigern, iſt dieſe Situation mit ebenſoviel Lebhaftigkeit als guter Laune ausgeführt, und obwohl dieſe Damen ſich nicht als höhere Weſen verrathen, ſo bewegen ſie ſich mit ſo viel natürlicher Anmuth, daß die nicht gerade fein angelegte Situation einen ungeſtört heiteren Eindruck macht. Eine große Kadenz der drei Singſtimmen, mit welcher der Satz ſchloß, hat Mozart mit richtigem Takt ſelbſt geſtrichen[66].

In ähnlicher Weiſe, obgleich nicht ſo lebhaft, weil ſie nicht allein ſind, äußern ſich die Damen in dem Quintett (5), in welchem ſie Papageno von ſeinem Schloß befreien, ihm und Tamino Flöte und Glockenſpiel überreichen und ſchließlich die Begleitung der drei Knaben verſprechen. Es ſind auch hier noch wohlthätige Weſen, welche ſchützende Wundergaben verleihen, allein eine höhere Natur wird erſt da angedeutet, wo ſie der drei Knaben erwähnen, und der fremdartige geheimnisvolle Ton weiſt vielmehr auf dieſe und ihre Beziehung zu den Myſterien hin.

[65] Urſprünglich ſtand im Text „dem grimmigen Löwen zum Opfer erkoren — ſchon nahet er ſich"; erſt ſpäter hat Mozart die liſtige Schlange an die Stelle geſetzt. In den fliegenden Blättern für Muſik (I S. 441 f.) wird die Schilderung dieſer Schlange mit der in Webers Euryanthe verglichen.

[66] Die Originalpartitur zeigt noch die Spuren der Kürzung, die Kadenz hatte Al. Fuchs nach einer alten Abſchrift bekannt gemacht (Allg. Wiener Muſ. Ztg. 1841 S. 244). [Nach dem Autograph iſt ſie im Reviſionsbericht S. 106 mitgetheilt.]

Übrigens hat ihre neckende Vertraulichkeit Papageno und ihre galante Höflichkeit Tamino gegenüber durchaus den Charakter eines heiteren bürgerlichen Verkehrs, demgemäß hält auch die Musik durchweg einen gemüthlich jovialen Ton fest, der mit großer Frische und Natürlichkeit einen außerordentlichen Reiz des Wohlklangs vereinigt.

Im zweiten Quintett (12), wo dieselben Damen als Widersacherinnen der Geweihten auftreten, ist ihr Charakter bereits so festgestellt, daß sie nicht in furchtbarer Gestalt erscheinen können. Sie haben die fraubasenhafte Aufgabe, Tamino und Papageno zum Schwatzen zu verleiten und am Orden irre zu machen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, während Tamino sie zurückweist und jenen bei seiner Pflicht erhält. Es galt also auch hier, nicht ein unheimlich düsteres Gemälde zu entwerfen, sondern das komische Moment der Situation ohne Übertreibung zur Geltung zu bringen. Den Mittelpunkt bildet natürlich Papageno, den seine Schwatzhaftigkeit und Furchtsamkeit den Damen zuwendet, während er nur durch den Respekt vor Tamino in Schranken gehalten wird; die Damen scheinen auch mehr Unterhaltung zu suchen als einen ernstlichen Zweck zu verfolgen, und so erhält selbst Tamino's ehrenhafte Standhaftigkeit in dieser Umgebung unwillkürlich einen komischen Anstrich. Das Ganze trägt daher denselben leichten und heiteren Charakter, der den Damen auch vorher eigen war, erhebt sich aber nicht zu einzelnen Momenten von solcher Bedeutung wie das erste Quintett; um so größer wirkt zum Schluß der Kontrast der gewaltigen Akkorde, unter welchen die Damen, von den Geweihten verjagt, mit einem Angstschrei verschwinden, Papageno zu Boden sinkt.

Die eigenthümliche musikalische Wirkung dieser Musikstücke beruht wesentlich auf dem Geschick, die drei Frauenstimmen so zu benutzen, daß sie einen ebenso kräftigen als hellen Klang entwickeln. Die Anlage der Sätze wie die Bildung der Motive führt eine lebendige Bewegung und charakteristische Ablösung der Stimmen herbei, und wo sie zusammentreten, werden sie in die jedesmal wirksamste Lage gebracht. Sinnreich und geschickt sind immer neue Vortheile benutzt, um die rechte Wirkung zu erzielen. Ein durchgehendes Mittel ist die selbständige Führung der tiefen Stimme, welche meistens ihren eigenen Gang geht, während die beiden höheren Stimmen näher zusammenhalten; dadurch entsteht eine bestimmte, leicht faßliche Gliederung und charakteristische

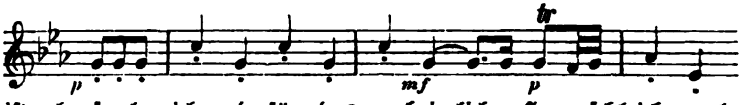
Lebendigkeit zugleich mit dem ergiebigsten Klange[67]. Wo die Männerstimmen hinzutreten, erweitern sich natürlich die Kombinationen theils durch Gegensätze, theils in der Vereinigung, wovon namentlich das erste Quintett die schönsten und reichsten Beispiele bietet. Die Instrumentation ist im ganzen leicht gehalten; um eine feste Grundlage zu bieten, gehen häufig beide Geigen mit der dritten Stimme anstatt des Basses, während Blasinstrumente die oberen Stimmen unterstützen; dadurch wird eine eigenthümlich leichte, helle und doch kräftige Klangfarbe hervorgebracht. Übrigens zeigt sich auch hier die mannigfaltigste Nuancirung; das Allegretto $^6/_8$ in der Introduktion im Vergleich mit den beiden anderen Sätzen derselben, oder im ersten Quintett die Stellen „bekämen doch die Lügner alle", „o so eine Flöte", „Silberglöckchen" und schließlich die Ankündigung der drei Knaben können als Beispiel dienen, wie sich Orchester und Singstimmen mit der feinsten Charakteristik und wirksamsten Steigerung stets zu einem eigenthümlichen neuen Wohllaut vereinigen.

Zum Gefolge der Königin der Nacht gehört seinem Wesen nach auch der Mohr Monostatos, den nur die Inkonsequenz der Bearbeitung in der Umgebung des Sarastro gelassen und, damit auch die Figur des Verräthers am Orden nicht fehle, zum Überläufer gemacht hat. Er tritt nicht bedeutend hervor, weder im Terzett (6), in welchem er Pamina bedroht und dann vor Papageno erschreckt davon läuft, noch im ersten Finale, wo ihn erst Papageno tanzen und nachher Sarastro prügeln läßt. Aber er hat im zweiten Aufzug, als er Pamina schlafend überrascht, ein Lied (13) zu singen, welches im Kleinen ein Meisterstück psychologisch-dramatischer Charakteristik ausmacht. Man glaubt zu fühlen, wie die lüsterne Sinnlichkeit das Blut heiß durch die Adern jagt, daß alle Nerven zittern, wenn man diese ganz leise rastlos fortrieselnde, prickelnde Musik hört, in welcher Melodie und Instrumentation auf merkwürdige Weise einander heben. Drastisch ist namentlich die Wirkung der nur hier angewandten Piccoloflöte, welche in der raschen Figur mit der Flöte und Violine zusammengeht[68]. Auch die zitternde Sechzehntelbewegung der Saiteninstrumente und die starken Accente der Klarinetten und Fagotts tragen wesentlich zur Charakteristik bei.

[67] Die Partien der drei Knaben sind in ähnlicher Weise behandelt, doch ist hier die Ausführung, wie dies der Sache entspricht, ungleich einfacher.

[68] Marx, Kompositionslehre IV S. 541 f.

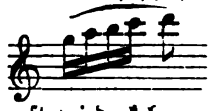
Am schärfsten charakterisirt ist das Reich der Nacht bei dem letzten Auftreten, als die Königin mit ihren Damen von Monostatos geführt ins Heiligthum sich einschleicht, um Rache zu üben. Das Motiv, welches dem Satze zu Grunde liegt



ist ebenso bezeichnend für das unheimliche Heranschleichen als für eine harmonische Durchführung geeignet, welche der Situation folgt; der Anruf an die Königin der Nacht nimmt einen Ausdruck von düsterer Feierlichkeit an, der gegen den würdigen Ernst der Eingeweihten sehr charakteristisch absticht.

Als das dritte Element neben den Geweihten und dem Reich der Nacht tritt Papageno auf. Auch die unvermeidliche Figur des lustigen Dieners bekam durch die Einführung der freimaurerischen Beziehungen eine etwas andere Färbung. Die hauptsächlich an ihm hervortretenden Eigenschaften der Sinnlichkeit, Furchtsamkeit und Schwatzhaftigkeit, auf welchen die komische Wirkung beruht, machen ihn hier den höheren Anforderungen der Eingeweihten gegenüber zum Typus des natürlichen Menschen, der, ohne edlere Regungen zu spüren, sich durch sinnliche Genüsse befriedigt fühlt. Vielleicht hat man es diesen Anschauungen zu danken, wenn Papageno sich bei weitem weniger gemein und geschmacklos zeigt als die meisten Kasperlegestalten jener Zeit. Zwar ist er nur ein Spaßmacher, der sich von feinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein seine Späße sind bei großer Einfalt gesund und natürlich und hängen mit einer Seite deutscher Sinnes- und Gemüthsart zusammen, die in ihrer Beschränktheit sehr mächtig ist und es erklärlich macht, wie Papageno der Liebling eines großen Theils des Publikums wurde und geblieben ist. Wenngleich Schikaneder — der sich diese Rolle auf seinen Leib zuschnitt, und sich später an dem Frontispiz des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellen ließ — am Erfolg seinen Antheil hat, so fällt doch das wesentliche Verdienst auch hier Mozart zu. Er verstand den musikalischen Ausdruck der unserem Volke eigenen gemüthlichen Lustigkeit so glücklich in künstlerische Form zu fassen, daß was er dem Volk abgelauscht hatte, von diesem bereitwillig wieder aufge-

nommen wurde. Denn daß Schikaneder ihm auch bei den Melodien geholfen haben soll, wird niemand so verstehen, als sei er Mozarts Erfindungskraft zu Hülfe gekommen; am wenigsten wer eingesehen hat, daß eine einfache Melodie, ein einfaches Lied nur durch bewußte Kunst vollendet wird, und daß nicht das Gemeine und Rohe, sondern das Wahre und Schöne durch schlichte Einfalt volksthümlich wird.

Papageno zeigt sich zunächst in seinen Liedern, welche die echte Weise des deutschen Volksliedes seinem lustigen Charakter nach wiedergeben, munter und gutmüthig, der ungetrübte Ausdruck des Wohlseins im behaglichen Genuß. Das erste Lied (2) „der Vogelfänger bin ich ja", ist ungemein einfach, aber von einer äußerst glücklichen, unmittelbar eingehenden Melodie; die Begleitung erhält durch die Hörner, die hier wie im zweiten Liede mit ihren natürlichen Tönen und Gängen hervortreten, etwas recht Frisches und einen besonderen Spaß machen noch die Zwischenspiele der Rohrpfeife — nach ihm auch Papagenoflöte genannt —  und des antwortenden Orchesters, welche später oft wiederkehren. Das zweite (20) hat zwei durch Takt und Tempo unterschiedene Theile, ist aber übrigens ebenso einfach liedmäßig behandelt und trägt denselben Charakter behaglicher Lustigkeit, der die Grundlage seiner Popularität ist, wie jenes erste Lied. Hat Schikaneder den glücklichen Impuls zu der musikalischen Konzeption gegeben (S. 554), so ist Mozart in der runden und präcisen Ausführung nicht zurückgeblieben. Die Begleitung hat hier eine eigenthümliche Zuthat durch das Glockenspiel Papageno's erhalten — „eine Maschine wie ein hölzernes Gelächter" heißt es im Textbuch, istromento d'acciajo nennt Mozart es in der Partitur —, das sich ebenfalls in Ritornells und Zwischenspielen vernehmen läßt, mit leichten Variationen bei den verschiedenen Strophen. Der berühmte Kontrabassist Pischlberger, nach Treitschke Kapellmeister Henneberg, „behämmerte" das Instrument hinter den Coulissen; einmal spielte es Mozart sogar selbst, wie er seiner Frau nach Baden berichtete (oben S. 578).

Dies Instrument war zuerst im ersten Finale laut geworden, wo Papageno dadurch die Sklaven des Monostatos zum Tanzen und Singen bringt. Dort tritt es in den Vordergrund, indem

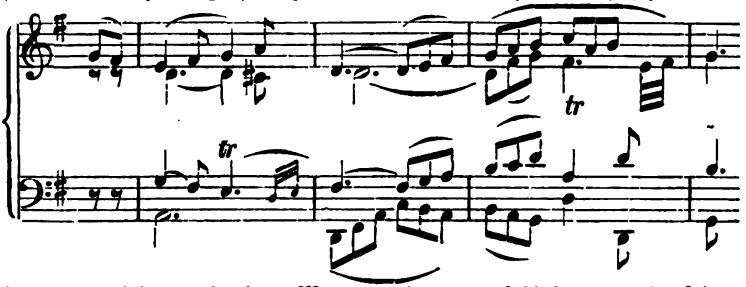
es die Melodie allein führt, die nur von den Saiteninstrumenten pizzicato begleitet wird; auch der Chor, der bald dazu einfällt, hat mehr den Charakter einer Harmonie und Rhythmus hervorhebenden Begleitung; das Ganze ist bei der harmlosesten Einfachheit von allerliebstem Effekt[69]. Zum drittenmal bewährt das Glockenspiel seine Macht — auch die Zauberflöte wird dreimal gespielt — im letzten Finale, wo es dem verzweifelnden Papageno seine Papagena herbeirufen hilft. Die Natur des Instruments bedingt große Einfachheit der klavier- oder harfenartigen Behandlung[70], die außer leichten Melodien und Akkorden vorwiegend arpeggirend ist.

Die Hauptscene für Papageno ist im letzten Finale, wo er, nachdem ihm die kaum gesehene Papagena wieder entrissen ist, vor Liebeskummer endlich den Entschluß faßt, sich das Leben zu nehmen — das Gegenstück zu der pathetischen Scene der verzweifelnden Pamina. Der Ausdruck der Gutmüthigkeit und einer, wenn auch nicht edlen, doch wahren Empfindung läßt die komische Situation nicht zu einer possenhaften werden. Die Behaglichkeit Papageno's ist einer lebhaften Unruhe gewichen, sein Schmerz spricht sich mit starken Accenten aus, zum Theil stärkeren, als Mozart sie in ernsten Situationen anzuwenden pflegt; aber das Ganze durchdringt eine Jovialität, welche eine Natur wie Papageno auch in der Noth nicht verläugnet, wie ein Kind bei aller Ernsthaftigkeit, mit der es seinen Herzenskummer ausdrückt, dem Erwachsenen ein Lächeln abnöthigt. Dies Doppelwesen drückt z. B. die Violinfigur

[69] In der Pariser Verballhornung der Zauberflöte singt der edle Schäfer Bochoris dies Lied, um die Wächter zu bewegen Pamina frei zu geben, „und setzt dadurch die zwölf dienenden Mohren und den Wächter nach und nach in eine so originell komische und wollüstige Bewegung, daß sie während seines flehenden Gesanges einen äußerst charakteristischen pantomimischen Tanz voll Neugier und Entzücken um ihn her formiren. Dazu fällt der Chor der Wächter ein, zwischen dem Lais mit seiner schönen Stimme fortfährt lieblich zu singen, und das von Entzücken übernommene betäubte schwarze Wächterchor liegt in malerischen Gruppen zu seinen Füßen. Es ist nicht möglich", setzt Reichardt, der diese Scene beschreibt (Vertraute Briefe aus Paris I S. 438 f.), hinzu, „sich etwas pikanteres und vollkommneres in der Komposition und Ausführung zu denken". Auch machte sie solchen Eindruck, daß sie, was dort noch nie vorgekommen war, wiederholt werden mußte (A. M. Z. IV S. 72). Die Umarbeitung der Musik, welche dadurch nöthig wurde, ist mitgetheilt A. M. Z. IV Beil. 1.

[70] Bei einer im Juni 1793 in Godesberg veranstalteten Aufführung der Zauberflöte hatte Reese statt des Glockenspiels ein Stahlklavier machen lassen, das gute Wirkung that (Berl. Mus. Ztg. 1793 S. 151).

ſehr charakteriſtiſch aus, die in ihren ſchmerzhaften Windungen doch auch etwas Spielendes hat, das ſofort hervortritt, wo ſie ſich in Durtonarten bewegt. Die Form dieſer langen Scene iſt ganz frei. Ohne Takt und Tempo zu ändern geht die muſikaliſche Darſtellung den einzelnen Momenten der Empfindung genau nach, wobei deklamatoriſche Stellen den meiſtens langgeſponnenen melodiſchen Faden mitunter wirkſam unterbrechen; am geeigneten Ort werden auch bezeichnende Wendungen wiederholt, um das Ganze feſter zuſammenzuhalten. So kehrt die beſonders durch die Führung der Mittelſtimme charakteriſtiſche Stelle



dreimal wieder mit den Worten „drum geſchieht es mir ſchon recht!“ „Sterben macht der Lieb' ein End“, und „Papageno friſch hinauf, ende deinen Lebenslauf!“ Indeſſen wird dadurch weder die Rondo-, noch ſonſt eine eigentliche Arienform hervorgebracht, das Ganze behält einen entſchieden liedartigen Charakter. Erſt am Ende, als es wirklich ans Hängen gehen ſoll, tritt langſameres Tempo und ein ſo düſteres Moll ein, als würde es nun der bitterſte Ernſt. Da ſtellen ſich die drei Knaben hülfreich ein und erinnern ihn an ſein Glockenſpiel; auf der Stelle belebt dies ſeinen Muth, und indem er dasſelbe erklingen läßt, ruft er mit der Zuverſicht einer kindlich herzlichen Freude ſein Mädchen herbei. Als er ſich auf die Aufforderung der Knaben umſieht, ſteht ſie da, und nun betrachten ſich die beiden gefiederten Menſchen mit Staunen und Freude, kommen allmählich näher, bis ſie einander um den Hals fallen. Der komiſche Einfall, dies durch das abgebrochene Pa-pa-pa, welches ſie anfangs langſam, dann mit ſteigender Schnelligkeit einander entgegenrufen, bis ſie mit Papageno! und Papagena! ſich umarmen,

soll von Schikaneder ausgegangen sein[71]. Daß das Gefühl des Glücks bei ihrer Wiedervereinigung sich sofort in der Vorfreude über viele bevorstehende kleine Papageno's und Papagena's ausspricht, sollte wohl nicht bloß ein scherzhafter Charakterzug unbefangener Naturmenschen sein, sondern auf die aus der Ehe hervorgehende Elternfreude als das „höchste der Gefühle" hinweisen. Ursprünglich schloß das Duett mit den von Mozart nicht komponirten Worten

wenn dann die Kleinen um sie spielen,
die Eltern gleiche Freude fühlen,
sich ihres Ebenbildes freun,
o, welch ein Glück kann größer sein?

Angedeutet wurde dies schon durch die Worte, mit welchen die Knaben Papagena zu Papageno hinführen:

Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
dem Mann sollst du dein Herzchen weihn.
Er wird dich lieben, süßes Weibchen,
dein Vater, Freund und Bruder sein;
sei dieses Mannes Eigenthum!

Mozart hat auch diese weggelassen, weil ernsthafte Mahnungen und moralische Betrachtungen hier nicht die rechte Wirkung machen würden. Er hat statt dessen eine wahrhaft kindliche Freude, die von sinnlichen Gelüsten unberührt in Lust und Scherz ihr volles Genüge findet, so lebendig und natürlich ausgedrückt, daß man mit den lustigen Leuten lustig werden muß. Hier ist denn auch das Mittel des raschen Sprechens am rechten Orte gründlich angewendet; wenn Papageno bis dahin fast nie hat zu Wort kommen können, hier läßt er seiner Zunge freien Lauf nach Herzenslust und seine neugewonnene Hälfte giebt ihm darin nichts nach, um die Wette treibt einer den anderen vorwärts und kaum wissen sie ein Ende zu finden.

Das Gegenstück ist das Duett, welches Papageno mit Pamina singt, nachdem er sie benachrichtigt hat, daß Tamino von Liebe erfüllt zu ihrer Befreiung gekommen sei (7). Den Gedanken, daß wahre Liebe Mann und Weib durch die innigste Vereinigung der Gottheit näher führe, wie ungeschickt er auch ausgedrückt ist, hatte Mozart feierlich und würdig ausdrücken zu müssen geglaubt, aber Schikaneder verlangte gerade hier etwas ganz Populäres. Er hat nicht Unrecht, denn Papageno's Sphäre

[71] Castelli (Ill. Familienbuch 1852 II S. 119), nach dem Bericht des Bassisten Seb. Mayer.

ist die einer natürlich einfachen Empfindung, nicht der aufgeklärten Moral, auch Pamina ist ein unerfahrenes junges Mädchen, die nur ihren Gefühlen folgt, und es entspricht der Situation, daß sie in den durch Papageno angeschlagenen Ton einstimmt. Der große Stil wäre also nicht am Ort; obgleich man auch fragen kann, ob die ganze Betrachtung am Ort sei. Es wurde Mozart nicht leicht, Schikaneder hier zu befriedigen, der jeden neuen Versuch schön, aber zu gelehrt fand; erst beim dritten- oder nach anderer Erzählung beim fünftenmal[72] traf Mozart den einfachen Ton warmer Empfindung, der nach Schikaneders Urtheil jedermanns Ohr und Herz gewinnen mußte. Er täuschte sich nicht; bei der ersten Aufführung war dies Duett das erste Stück, welches Beifall fand, und ein Kritiker, der sich ärgerte, daß „das Gemozarte" im Jahre 1793 noch kein Ende genommen hatte, sah mit Verdruß „in Konzerten sich die Köpfchen der Damen wiegen wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wurde: Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto vier) reichen an die Gottheit an"[73]. Nach dem Bericht des Kapellmeisters Trübensee in Prag, welcher als Oboist in Schikaneders Oper angestellt war, wurde eine verworfene Komposition dieses Duetts in großem Stil bei den späteren Aufführungen abwechselnd mit der jetzt bekannten aufgeführt, und auf dem Theaterzettel angekündigt „mit dem alten Duett" oder „mit dem neuen Duett"[74]. Bei der ersten Aufführung der Zauberflöte in dem neuen Theater an der Wien im Jahre 1802 setzte Schikaneder folgende Erklärung auf den Zettel:

Da ich so glücklich war Mozarts Freundschaft zu besitzen und er aus wahrer Bruderliebe zu mir auf mein originelles Werk seine Meistertöne setzte, so werde ich heute das verehrungswürdige Publicum mit zwei, mir allein hinterlassenen Musikstücken von Mozarts Composition vielleicht angenehm überraschen[75].

Eins derselben mag jenes anfangs verworfene Duett gewesen

[72] „Hr. Schikaneder hat es sich zur Gewohnheit gemacht in jede seiner Opern hineinzupfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen wegzustreichen und schlechte dafür hinzusetzen. Selbst Mozart mußte sich bei der Verfertigung der Zauberflöte seiner Kritik aussetzen und hatte nicht wenig Verdruß dabei auszustehen. Z. B. das Duett „Bei Männern" mußte er fünfmal komponiren ehe es ihm gut war" (A. M. Z. I S. 448).

[73] Berl. Mus. Zeitg. 1793 S. 148.

[74] N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 43.

[75] Allg. Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.

sein, über das andere ist nicht einmal eine Vermuthung gestattet[76].

Eine Individualität wie die Papageno's ruft durch ihre naive Gutmüthigkeit und Jovialität bei den Personen, mit welchen sie in Berührung tritt, ein Entgegenkommen, wo es nöthig ist, ein unbewußtes Herabsteigen unwillkürlich hervor. Dies macht sich auch in der musikalischen Darstellung geltend; wo Papageno auftritt, mag er lustig oder bekümmert sein, wird ein unwiderstehlicher Ton herzlicher Gemüthlichkeit angeschlagen. Am nächsten steht ihm durch Unbefangenheit der Empfindung Pamina, welche erst allmählich zum Bewußtsein ihrer höheren und edleren Natur kommt. In dem Duett wie auf der Flucht unterscheidet sie sich im Ausdruck der von beiden getheilten Empfindung nicht von Papageno; eine markirte Charakteristik ihrer Individualität würde den Totaleindruck beeinträchtigen, ohne der psychologischen Wahrheit Gewinn zu bringen. Allein beim Nahen des Sarastro scheiden sie sich; während Pamina sich hier in stolzem Selbstgefühl aufrichtet, äußert Papageno auf die lebhafteste Art seine Angst, wie sie ihm auch im ersten Quintett (5) sehr energische Äußerungen entlockt, als er den Auftrag erhält, Tamino nach Sarastro's Burg zu geleiten. Im zweiten Quintett (12) wird seine Furcht durch Tamino's Gegenwart gedämpft, der Verdruß nicht sprechen zu dürfen und nicht schweigen zu können gewinnt die Oberhand, dadurch wird er noch mehr als im ersten zur Hauptperson der Situation und bestimmt den Charakter des Musikstücks wesentlich.

Wenn in der Zauberflöte eine Person deutschen Charakter verräth, so ist es Papageno; trotz seines Federkleides ist dieser Naturmensch vom Wirbel bis zur Zehe ein Deutscher. Was ihn von den komischen Personen der opera buffa, namentlich von Leporello, wesentlich unterscheidet, ist die unter allen Umständen naiv und offen hervortretende Gutmüthigkeit, welche ebensosehr die Grundlage seines Charakters ausmacht, wie sie jenen fehlt. Die komische Wirkung Papageno's beruht auf dem Kontrast, in welchen ihn der Mangel an edlerer und feiner Bildung zu

[76] [Ein von Mozart für Schikaneders am 11. September 1790 aufgeführte Oper „Der Stein der Weisen" oder „Die Zauberinsel" komponirtes komisches Duett, früher unbekannt, ist inzwischen veröffentlicht worden (K. 625. S. VI 47), s. o. S. 27. Daß es Schikaneder in die Zauberflöte habe einlegen wollen, ist schwer anzunehmen.]

vornehmeren und höher strebenden Menschen setzt, und hier treten neben der guten Gemüthsanlage auch manche Züge hervor, die nicht ursprünglicher Einfalt, sondern vernachlässigter Kultur angehören, wie sie z. B. dem typisch gefaßten Handwerksburschen eigen sind, die nur zu leicht in rohe Gemeinheit ausarten. Die musikalische Charakteristik, welche in Papageno eine ganz neue Schöpfung hervorbrachte — denn Osmin ist aus einer ganz verschiedenen Grundanlage zu einer ganz verschiedenen Gestalt ausgebildet —, hat denselben jener untergeordneten Region der Kasperles dadurch entrückt, daß sie auf das Gemüth zurückging und die unwillkürlichen Äußerungen eines natürlichen, wenn auch nicht edlen Gefühls, wie sie jede Situation hervorruft, in ihrer treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der musikalische Ausdruck ein im besten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelheiten gegründet ist, sondern auf das, was im Herzen und Gemüth des Volks echt und wahr ist und nun durch die Seele und die Hand des Künstlers zur lebendigen Erscheinung wiedergeboren wird. Das deutsche Gepräge der musikalischen Form zeigt sich am allerfaßlichsten im Papageno, nirgends tritt die Verwandtschaft der Melodienbildung mit der in Mozarts Instrumentalkompositionen vorherrschenden (S. 212) so auffallend zu Tage. Dabei zeigt sich aber außer dem allgemeinen, durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfnis durch Herbeiziehen bestimmter Formen, etwa des sonst beliebten Walzers oder anderer Tänze oder scharf ausgeprägter Wendungen nationaler Gesangsweisen, noch äußerliche Hülfsmittel der Charakteristik zu gewinnen. Jeder fremde Einfluß, namentlich der der italiänischen Oper, ist abgeschnitten, rein aus deutscher Empfindung heraus die Form gemäß den allgemeinen Gesetzen musikalischer Gestaltung und der jedesmaligen Situation frei gebildet.

Dieses echt deutsche Wesen der geistigen und musikalischen Auffassung, die daraus hervorgehende Freiheit der Form, welche das engste Anschließen an die dramatische Bewegung zur Folge hat, hat sich bei der Betrachtung der meisten Hauptpersonen ergeben und begründet den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutschen Oper. Sie schließt sich an die Entführung an, mit der sie den durchgehenden Grundton deutscher Empfindungsweise gemein hat, aber sie führt nach zwei

Seiten hin das dort Begonnene weiter. Wenn es damals darauf ankam, das deutsche Singspiel aus seiner untergeordneten Sphäre auf eine Stufe mit der eigentlichen Oper zu erheben und die großen ausgebildeten Formen der letzteren dort heimisch zu machen, so war jetzt die Aufgabe, von da aus zu eigenthümlichen, dem einfachsten Ausdruck des Gefühls entsprechenden und für die dramatische Charakteristik volle Freiheit gewährenden Formen zu gelangen, und hierin ist Mozart in der Zauberflöte sehr weit vorgeschritten. Wir finden hier gar keine Arien nach hergebrachtem Zuschnitt außer den beiden Arien der Königin der Nacht; und vergleicht man die Weise, mit welcher in Così fan tutte und mehr noch im Titus die Arienform leicht und knapp behandelt ist, so wird man hier eine ganz andere Organisation der Arien wahrnehmen, welche weder auf eine Durchführung von Motiven noch auf das Rondo zurückgeht, sondern eine freie Erweiterung und Ausführung des Liedes ist. Auch in den Ensembleſätzen tritt diese Freiheit der Gestaltung hervor, wie sie in dem schönen Terzett (19) und besonders im ersten Quintett (5) klar wird, wo mit dem Verlauf der Handlung immer eine neue musikalische Gruppe eintritt, die in sich abgerundet doch nur ein Glied in der ganzen Kette bildet. Mehr geschlossen in der Form ist das zweite Quintett (12), wo die Damen mit ihren Versuchen, Tamino und Papageno zum Plaudern zu bringen, den natürlichen Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch die musikalische Gliederung sich organisirt. Am meisten tritt die Freiheit der Bewegung in den Finales hervor; hier besonders macht sich die von Goethe gerühmte Kunst, durch Gegensätze zu wirken, geltend. Was die dramatische Anlage betrifft, so stehen sie allerdings hinter den Finales von Figaro, Don Giovanni, auch Così fan tutte bedeutend zurück. Nicht eine von einem Punkt ausgehende, mit Energie durch alle Verwickelungen forttreibende Handlung entfaltet sich vor uns, sondern eine Reihe bunter Scenen, die, durch den Faden der Begebenheit locker zusammengehalten, mehr durch den Wechsel der Situationen als die Stetigkeit ihres Fortschritts interessirt. Die musikalische Gestaltung mußte, um dieser raschen Bewegung zu folgen, mit größerer Freiheit verfahren, im einzelnen knapper zuschneiden und schärfer charakterisiren; nur selten bot sich die Gelegenheit, durch die Durchführung eines bestimmten Motivs einen festgeschlossenen

Satz, wie sie in den italiänischen Finales so häufig sind, zu bilden, z. B. im ersten Finale das Allegro, mit dessen Eintritt Monostatos Tamino hereinführt, im zweiten der Satz, in welchem die Königin der Nacht auftritt. Diese wesentlich veränderte Behandlung läßt uns vor allem die unglaubliche Fruchtbarkeit Mozarts an neuen, ansprechenden und charakteristischen Melodien bewundern, welche ihm für jede neue Situation immer wieder zu Gebote stehen. Wer im einzelnen nachgeht, wird erstaunen, wie selten Mozart sich mit einer bloßen Wendung begnügt, wie verschwenderisch er mit eigenthümlichen, völlig ausgebildeten musikalischen Motiven ist. Nicht minder bewundernswerth ist die Sicherheit, mit welcher er durch die verschiedensten Mittel der musikalischen Technik bei der größten Freiheit in der Ausführung immer einen musikalisch fest gegliederten, deshalb leicht übersehbaren und faßlichen Organismus herzustellen weiß. Im Innersten aber werden alle diese Einzelnheiten zusammengehalten durch die Einheit der künstlerischen Stimmung, welche sie zu einem Ganzen macht.

Dies führt auf den zweiten Punkt, in welchem die Zauberflöte über die Entführung hinausgeht. Während jene sich in einem engen Kreis der Personen, Situationen und Stimmungen hält, umfaßt die Zauberflöte ein weites Gebiet sehr verschiedenartiger Erscheinungen. An der eigentlichen Handlung betheiligen sich zwar auch hier nur wenige Personen, die Situationen sind mehr mannigfaltig als in streng dramatischer Entwickelung aus einem Kernpunkt abgeleitet, allein neben mannigfachen menschlichen Empfindungen und Leidenschaften treten die Elemente des Wunderbaren und des Mystischen als neue und eigenthümliche hinzu. Das Märchen, dem der Text entlehnt ist, eröffnet das Reich der Feen und Geister, welchem die Königin der Nacht mit ihren Damen, auch Papageno seiner äußeren Erscheinung nach angehören. Dies tritt aber vor dem mystischen Element in der Handlung wie in der musikalischen Charakteristik zurück. Eine eigenthümlich phantastische Welt der Feen durch ein ganz besonderes Kolorit zur Anschauung zu bringen, — wie später von Weber und Mendelssohn das Elfenreich charakteristisch ausgebildet ist — hat Mozart nicht beabsichtigt. Man empfand damals das Märchenhafte nicht vorzugsweise als das Phantastische, sondern machte, indem man mit Bewußtsein Empfindungen und

Anschauungen der Gegenwart hineintrug, das Märchen, oft nicht ohne Ironie, zum Spiegelbild derselben. Demnach ist auch die Königin der Nacht als Königin, als trauernde Mutter, als rachsüchtiges Weib aufgefaßt, ihre Damen haben ihre Mitgift von Koketterie und Schwatzhaftigkeit bekommen, und dies weibliche Element tritt auch in der musikalischen Behandlung mehr hervor als das übernatürliche. Die musikalische Aufgabe, drei Sopranstimmen wirksam ein eng zusammengehöriges Ganze bilden und dabei individuelles Leben verrathen zu lassen, rief eine eigenthümliche Behandlung derselben hervor, die wiederum eine besondere Verwendung des unterstützenden Orchesters nach sich zog; so entstand eine charakteristische Gesammtwirkung, auch ohne die Absicht, etwas specifisch Feenhaftes hervorzubringen, wie denn auch keine typisch wiederkehrende Darstellungsmittel angewendet werden. Dagegen ist die überirdische Erscheinung der drei Knaben musikalisch mit allen Mitteln charakterisirt; sie bilden den durch den Operntext freilich übel genug vermittelten Übergang in die mystische Region. In dem Bestreben Mozarts, allem was dieser angehört den Charakter ernster Feierlichkeit zu geben, weil er mit vollem Herzen und voller Überzeugung das Höchste und Edelste durch seine Kunst zu verklären sich bemühte, erkennen wir aber nicht allein individuelle Ansicht und Empfindung. Die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für die Freimaurerei war ein charakteristisches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutscher Sinn und deutsche Gemüthsart spricht sich auch in der Art, wie man für das tiefe Bedürfnis nach geistiger Aufklärung und sittlicher Ausbildung in unzertrennlichem Verein in der Freimaurerei Befriedigung suchte, vernehmlich aus. Mozart stand also gerade mit dem der Intention nach Edelsten und der künstlerischen Darstellung nach Höchsten und Bedeutendsten auf nationalem Boden, und je tiefer er sich in seinem Inneren angeregt fühlte, um so stärker und unmittelbarer hat er dem musikalischen Ausdruck den Charakter des Deutschen aufgeprägt. So ist es auch nicht zufällig, daß er, um den Moment des feierlichsten Ernstes zu bezeichnen, eine alte deutsche Choralmelodie und eine Weise sie zu behandeln gewählt hat, welche ebenfalls in Deutschland heimisch war. Diese Stelle ist auch dadurch bezeichnend, daß sie das Wunderbare, wie das Wandeln durch die Elemente, als etwas Symbolisches deutlich erkennen läßt, wie

denn die allegorische Auffassung der Mysterien das Übernatürliche, mit welchem sie fortwährend in Beziehung gesetzt sind, von einer anderen Seite her ins Bereich des Menschlichen zieht, wie die ironisirende das Märchenhafte. Dadurch unterscheidet sich die künstlerische Darstellung des Wunderbaren in der Zauberflöte sehr bestimmt von der verwandten im Don Giovanni. Dort ist die Erscheinung des Geistes ein wirkliches Wunder, eine Thatsache, die als solche geglaubt werden muß, die künstlerisch nur durch den vollkommenen Ausdruck der Empfindungen schauerlichen Entsetzens, welche die Vorstellung einer solchen Erscheinung hervorruft, zur Wahrheit gemacht werden kann. In der Zauberflöte dagegen soll durch das Wunderbare auf das unter demselben verborgene Geheimnis hingedeutet und das Gemüth zu einer staunenden Ehrfurcht gestimmt werden. Daher im Don Giovanni die furchtbarste Realität der künstlerischen Darstellung, welche in der Zauberflöte bald einen mildernden Schleier, bald einen leuchtenden Glanz über das Wunderbare ausbreitet.

Es ist ein Glück, daß die musikalische Darstellung das rationalistische Element, welches in allem allegorisirenden Wesen so erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite lassen muß und allein aus dem tief bewegten und feierlich gestimmten Gefühl ihre Impulse schöpft. Hier ist die Grundlage der musikalischen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geist durch das Ganze, der selbst dem an sich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Lustigen einen Ausdruck giebt, welcher auch diese Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden läßt.

Allerdings hat das überall so tief eingreifende symbolische Wesen auch die Schärfe der individuellen Charakteristik abgestumpft. Die Thaten, welche man erwartet, werden zu Prüfungen; die Chöre der Eingeweihten repräsentiren eine Allgemeinheit; die drei Damen, wie die drei Knaben, sind keine selbständigen Personen, sondern jede Gruppe bildet erst das Individuum, das wiederum eine Vorstellung repräsentirt; selbst die handelnden Personen haben durch die enge Beziehung auf eine Idee mehr von typischem Charakter bekommen als für die lebendigste dramatische Charakteristik wünschenswerth ist[77]. Trotz solcher Schwierigkeiten hat Mozart mit treffender Charakteristik Situationen wie Personen lebendig und in greifbarer Anschaulichkeit

[77] Vgl. Hotho, Vorstudien S. 79 f.

hingestellt. Daß Stoff und Behandlung im Figaro und Don Giovanni, theilweise auch in Così fan tutte und der Entführung, vielfach stärkeren Ausdruck der Leidenschaft, feinere Detailausführung und schärferes Hervorheben einzelner Züge erforderlich machte, während in der Zauberflöte mehr der Gesammtton hervortritt, ist unverkennbar, beweist aber zunächst nur, daß Mozart jede Aufgabe in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßte und ausführte. „In Lessings Nathan", sagt Strauß[78], „vermißt man die stärker packenden Eindrücke eigentlich drastischer Stücke ebensowenig, als man bei den tiefen Friedensklängen von Mozarts Zauberflöte die mannigfaltige Charakteristik und die schäumende Leidenschaft in den Melodien seines Don Juan vermißt. In beiden Letzlingswerken, dem des Dichters wie dem des Tonsetzers, so verschiedenartig sie übrigens sein mögen, offenbart sich ein zur Klarheit und zum Frieden mit sich hindurchgedrungener, in sich vollendeter Geist, an den, weil er jede innere Trübung überwunden hat, auch keine Störung von außen mehr ernstlich heranreicht".

Bestimmenden Einfluß auf den musikalischen Ausdruck hatte es natürlich, daß deutsche Worte zu Grunde lagen. Wie elend auch die Verse sind, so daß man meistens den Sinn, der eigentlich ausgedrückt werden sollte, heraussuchen muß, um Mozarts Musik zu begreifen, so bilden sie doch die Basis für die musikalische Gestaltung. Die italiänische Opernpoesie, durch die lange Tradition geschult, führte durch ihre abgerundeten, festen Gebilde unwillkürlich auch den Komponisten zu den überlieferten Formen hin; die deutschen Verse ließen ihm freie Hand, weil sie ihm ein zwar vielfältig rohes, aber eben deshalb keine bestimmte Form voraussetzendes Material darboten. Es ist bemerkenswerth, daß das in den italiänischen Opern häufige Mittel, bildliche Ausdrücke der Poesie musikalisch, namentlich durch Malerei der Instrumente, hervorzuheben, in der Zauberflöte fast gar nicht vorkommt. Abgesehen von der Verschiedenheit des poetischen Ausdrucks im Italiänischen und Deutschen, provocirt schon der sinnliche Klang der italiänischen Sprache energischer den musikalischen Ausdruck; vor allem aber mußte das deklamatorische Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutschen Komponisten nothwendig als Grundlage des richtigen musikalischen

[78] Strauß, Lessings Nathan d. Weise S. 77 f.

Ausdrucks gelten. Auch in dieser Beziehung ist die Zauberflöte der Entführung weit überlegen. Wenn man das einzelne nach dem Originaltext verfolgt, so sieht man leicht, mit welcher Sorgfalt Mozart ausdrucksvoll zu deklamiren, namentlich auch zu interpungiren bemüht ist[79]. Mitunter hat ihn dies Bestreben zu weit geführt, wie in dem bekannten „doch" Sarastro's (Part. S. 101); allein einem Element, das nur mitzuwirken berechtigt ist, ausschließlichen Einfluß einzuräumen, wurde Mozart durch seine musikalische Natur bewahrt: die Melodie behielt ihr ungeschmälertes Recht. An unzähligen Stellen kann man wahrnehmen, wie das genaue Beobachten des rhetorischen und deklamatorischen Accents die eigenthümliche musikalische Fassung im einzelnen und die freie Behandlung der Form hervorgerufen hat.

Eine ganz neue Stellung nimmt die Zauberflöte auch durch die Behandlung des Orchesters ein. Es ist weder wie im Figaro und Don Giovanni zur feinen Detailausführung psychologischer Charakteristik verwendet, noch mit dem Behagen am sinnlichen Wohlklange ausgebildet, wie in Così fan tutte; es spielt hier gewissermaßen eine doppelte Rolle. In dem Theil der Oper, welcher vorwiegend rein menschliche Empfindungen darstellt, ist das Orchester frei und selbständig in der Bewegung, aber leicht und durchsichtig gehalten; auch die Klangfarben sind mannigfaltig nuancirt, aber in ihrer Mischung einfach, anspruchslos, bei weitem nicht so auf Reiz berechnet wie in Così fan tutte. Wo aber das mystische Element hervortritt, da nimmt das Orchester einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, zur Anwendung, durch verschiedene Mischungen wird ein fremdartiges Klangwesen hervorgerufen, das bei den reichsten Nuancirungen und der feinsten Abstufung von ernster Wehmuth bis zum leuchtenden Glanz doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen festhält und den Zuhörer in eine dem gewöhnlichen Treiben entrückte Sphäre bannt. Hier sind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orchesters in Wirksamkeit gesetzt, sondern die Macht desselben durch das Kolorit zu charakterisiren zuerst im Großen zur Geltung gebracht, und die Zauberflöte ist der Ausgangspunkt für alles, was die neuere, nach dieser Seite hin so erfindungsreiche Musik geleistet hat. Nur darf man nicht vergessen, daß das instrumentale

[79] [Vgl. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper I S. 254.]

Kolorit bei Mozart nur ein Mittel neben anderen ist, um die künstlerische Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anspruch macht diese allein auszudrücken oder gar sie zu vertreten.

Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen musikalischen Konzeption echt deutsch ist, daß die deutsche Oper hier zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiet zur Anwendung bringt, das giebt ihr die eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozarts Opern[80]. Hat er in seinen italiänischen Opern die Tradition einer langen Entwickelungszeit übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn: unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz. In welchem Maße gerade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, das kann niemand entgehen, der für die Entwickelung der Kunst ein Auge hat.

Eine Folge des Beifalls, den die Zauberflöte fand, waren die Nachahmungen, welche die Theater auf der Wieden und in der Leopoldstadt lieferten.

Alles wird auf diesen Theatern gezaubert; so hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den

[80] Beethoven erklärte nach Seyfrieds Angabe (Beethovens Studien Anhang S. 21) die Zauberflöte für Mozarts größtes Werk, denn hier erst zeige er sich als deutscher Meister. Schindler fügt hinzu (Biogr. II S. 164 f. 322), er habe sie so hochgehalten, weil fast jede Gattung vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme. Erwägt man, daß dies Lob in Beethovens Munde nur auf die geistige Kraft gehen konnte, die den Reichthum der verschiedensten Formen zu einem künstlerischen, aus der Idee gebornen Ganzen zu gestalten vermochte, so überzeugt man sich, wie tief eingehend er sie würdigte. [„Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt: mit diesem Werke war sie erschaffen. —— Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte." Rich. Wagner, Ges. Schr. I S. 162.]

Zauberspiegel, die Zauberkrone und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Ansehen und Anhören sich einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Musik tanzen ihren kläglichen Reihen neben einander — die Zauberflöte ausgenommen —, so daß man nicht weiß, ob der Dichter den Compositeur oder dieser jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch, daß diese miserablen Produkte noch miserabler vorgestellt werden[81].

Der Zauberflöte auffallend ähnlich war die Oper Babylons Pyramiden von Schikaneder, deren erster Akt von Gallus (S. 247), der zweite von Winter komponirt war, zuerst am 23. Okt. 1797 aufgeführt[82]. Im Jahre darauf folgte dann das Labyrinth oder der Kampf der Elemente, als zweiter Theil der Zauberflöte angekündigt, von Schikaneder und Winter[83], im Jahre 1806 auch in Berlin mit großer Pracht gegeben[84]. Von Goethe's Plan, die Zauberflöte fortzusetzen, ist schon (S. 590) die Rede gewesen.

Es ist überflüssig, eine Statistik der Aufführungen der Zauberflöte in Deutschland zu geben. In Wien bemächtigten sich allmählich alle Theater derselben. Am 24. Februar 1801 wurde die Zauberflöte auf dem Kärnthnerthortheater mit neuen Dekorationen von Sacchetti gegeben[85] — Schikaneder war gar nicht genannt; das rief einige derbe Pamphlets in Knittelversen hervor[86]. Schikaneders Antwort war eine glänzend ausgestattete Aufführung der Zauberflöte in seinem neuen Theater an der Wien, die er als Papageno mit den Worten empfahl

Der Papageno ist zwar da,
Doch singt er noch nicht hopsasa;
nach eurem Urtheil bloß allein
wird er sich seines Sieges freun.
Versprochen hab ich zwar schon lang
der Zauberflöte Sang und Klang,
doch Maler, Schneider, Maschinist
erheischten diese lange Frist.

[81] Berl. Mus. Ztg. 1793 S. 142.
[82] A. M. Z. I S. 73 f. 447 f.
[83] A. M. Z. II S. 811 f.
[84] A. M. Z. V S. 778. 794. Zelter, Briefw. I S. 74 f.
[85] A. M. Z. III S. 484. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 40 S. 315.
[86] Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelversen von * *. Wien 1801 (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 41 S. 326 f.). Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper die Zauberflöte im Stadttheater, Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in Knittelversen von F. H. v. TZ. Wien 1801.

Auch scheute er sich nicht, die mangelhafte Maschinerie des andern Theaters grotesk zu parodiren[87]. Der Zulauf war ungeheuer, aber da er sich auch arge Dinge erlaubt hatte, z. B. das Quintett auszulassen, für Dlle. Wittmann eine Arie einzulegen, erfuhr er ebenfalls die Kritik der Knittelverse[88]. Im Nov. 1810 versuchte sich auch das Leopoldstädter Theater an der Zauberflöte[89], im Jahre 1812 aber unternahmen die Theater am Kärnthnerthor und an der Wien einen förmlichen Wettstreit um die glänzendste Aufführung der Zauberflöte[90].

Von da ging sie in wenigen Jahren über alle Bühnen, große wie kleine. In Frankfurt am Main wurde sie seit 1793 mit dem größten Beifalle aufgeführt, von welchem uns die Briefe von Goethe's Mutter Zeugnis geben[91]. In Berlin wurde die Zauberflöte zuerst am 12. Mai 1794 in der glänzendsten Ausstattung[92] und mit einem Erfolg gegeben, der das Übergewicht der deutschen Oper über die italiänische dort entschied[93]; am 12. Mai 1844 feierte man das Jubiläum dieser Aufführung[94]. In Hamburg kam die „lang ersehnte Zauberflöte" erst am 19. Nov. 1794 auf die Bühne und mußte sich über Oberon und Sonnenfest der Braminen den Sieg erkämpfen[95]. Als Kuriosität mag auch erwähnt werden, daß in Braunschweig die Zauberflöte in

[87] Treitschke, Orpheus S. 248. A. M. Z. III S. 484.

[88] Jupiter, Mozart und Schikaneder, nach der ersten Vorstellung der Zauberflöte im neuen Theater an der Wien, Wien 1802.

[89] A. M. Z. XII S. 1057.

[90] A. M. Z. XIV S. 558 f. Treitschke, Orpheus S. 249 f.

[91] [Schriften der Goethe-Gesellschaft 4. Bd. S. 28 (Brief vom 9. November 1793): „Neues gibts hir nichts, als daß die Zauberflöte 18 mahl ist gegeben worden — und daß das Hauß immer geprost voll war — kein Mensch will von sich sagen laßen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwerker — gärtner — ja gar die Sachsenhäußer — deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen gehen hinein so ein Specktakel hat mann hir noch nicht erlebt — das Hauß muß jedesmahl schon vor 4 uhr auf seyn — und mit alledem müßen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3 mahl als Er das letzte mahl hir war, und nur die einzige kleine Loge von Willmer innehatte 100 Carolin bezahlt." S. 45 (6. Febr. 1794) „vorige Woche ist die Zauberflöthe zum 24ten mahl bei voll gepropftem Hauße gegeben worden, und hat schon 22000 fl. eingetragen! Wie ist sie den bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unsere Sachsenhäußer?" Die erste Aufführung in Weimar, nach Vulpius' Bearbeitung, war am 16. Jan. 1794. Burkhardt S. 12.]

[92] Reichardt, Vertr. Briefe aus Paris I S. 163.

[93] Schneider, Gesch. d. Oper S. 63 f.

[94] A. M. Z. XLVI S. 443. Rellstab, Ges. Schr. XX S. 379 f.

[95] Meyer, L. Schröder II, 1 S. 115.

französischer Übersetzung[96] und in Dresden seit 1794[97] in italiänischer Bearbeitung[98] gegeben wurde bis zum Jahre 1818, wo C. M. v. Weber sie zuerst deutsch mit großer Sorgfalt und zu eigener Befriedigung aufführte[99].

Die Zauberflöte machte Mozarts Namen rasch, namentlich auch in Norddeutschland, populär. Wie allgemein die Gunst war, welche sie fand, mag Goethe bezeugen, dessen Hermann, der einfache Bürgerssohn eines Landstädtchens, von einem Besuch beim Nachbarn erzählt:

München saß am Klavier; es war der Vater zugegen,
hörte die Töchterchen singen, und war entzückt und in Laune.
Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war;
aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino,
und ich wollte doch auch nicht stumm sein! Sobald sie geendet,
fragt' ich dem Texte nach, und nach den beiden Personen.
Alle schwiegen darauf und lächelten; aber der Vater
sagte: nicht wahr, mein Freund, er kennt nur Adam und Eva?

und Tieck, der im gestiefelten Kater den Besänftiger mit dem Glockenspiel und den Dekorationen der Zauberflöte das empörte Publikum jedesmal zum allgemeinen Beifall hinreißen läßt. Noch heute sind Sarastro und Tamino unerläßliche Gast- und Proberollen, leider auch die Königin der Nacht für Sängerinnen vom hohen f; ist auch die Pracht der Dekorationen und Maschinerien längst weit überboten und das Interesse an der Freimaurertendenz, das anfangs mitgewirkt haben mag, nicht mehr lebendig, so ist doch die Zauberflöte auch jetzt noch im eigentlichen Sinne populär.

Auch in holländischer[100], schwedischer[101], dänischer[102], polnischer[103] Übersetzung hat sie Glück gemacht; daß in Italien diese „musica scelerata ohne alle Melodie" noch weniger durchdringen konnte, als Mozarts übrige Opern, ist begreiflich, eben weil sie so echt deutsch ist[104]. Erklärlich ist es auch, daß sie in

[96] A. M. Z. VII S. 208.
[97] A. M. Z. I S. 341.
[98] Treitschke, Orpheus S. 250 f.
[99] A. M. Z. XX S. 839 f. Cäcilia VIII S. 170.
[100] A. M. Z. XIV S. 239.
[101] A. M. Z. XIV S. 593 f. 804. 864.
[102] A. M. Z. XXXI S. 820.
[103] A. M. Z. XIV S. 327.
[104] Ein Versuch in Mailand im Jahre 1816 hatte einen zweifelhaften (A. M. Z. XVIII S. 346 f. 485. XIX S. 190), ein zweiter in Florenz 1818 entschieden ungünstigen Erfolg (A. M. Z. XXI S. 42).

London, wo sie im Jahre 1811 zuerst italiänisch[105], dann 1837 in englischer Bearbeitung[106], im Jahre 1840 von einer deutschen Gesellschaft deutsch[107] gegeben wurde, auf der Bühne nur mäßig gefiel, während seit langer Zeit die einzelnen Musikstücke allgemein bekannt und beliebt sind[108].

In eigenthümlicher Verunstaltung wurde die Zauberflöte im Jahre 1801 in Paris durch Lachnith unter dem Titel Les mystères d'Isis eingeführt[109]. Das Stück war gänzlich umgeändert, indem alles Wunderbare, z. B. die Zauberflöte selbst, und alles Komische herausgebracht, Papageno z. B. in einen weisen Schäfer Bochoris verwandelt war; natürlich wurde ein guter Theil der Musik dadurch geradezu parodirt, anderes mußte fortbleiben oder wurde ohne solchen Grund weggelassen, z. B. das zweite Quintett, das Terzett, der Chor „O Isis", die Arie der Pamina u. a. m. Dieser Ausfall wurde ersetzt durch eingelegte Stücke aus anderen Mozartschen Opern, z. B. die Champagner-Arie aus Don Giovanni, welche als Duett, eine Arie aus Titus, welche ebenfalls als Duett verarbeitet war, und mehr der Art. An der Musik selbst war ebenfalls die größte Willkür geübt. Der Schlußchor mit Sarastro's Recitativ machte den Anfang der Oper, dann folgte das Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen", von sechs Priesterinnen gesungen, hierauf ein Chor aus Titus (15) und nun die ursprüngliche Introduktion. Monostatos Lied war Papagena (Mona), die erste Arie der Königin der Nacht Pamina zugefallen und das Duett „Bei Männern" zum Terzett gemacht. Es läßt sich danach denken, wie sehr durch Zusetzen, Streichen, Ändern von Melodie und Harmonie im einzelnen die Mozartsche Musik entstellt wurde. Die Aufführung rief eine lebhafte Gährung unter Kritikern und Liebhabern hervor[110]; nicht bloß Deutsche protestirten gegen die völlige Zerstörung eines einheitlichen Ganzen[111], ein eingehender Aufsatz

[105] Pohl, Mozart u. Haydn in London S. 147.
[106] Hogarth, Mem. of the opera II p. 193.
[107] A. M. Z. XLII S. 736. XLIV S. 610.
[108] A. M. Z. III S. 335. Hogarth a. a. O.
[109] Eine nähere Analyse von einem deutschen Künstler findet sich A. M. Z. IV S. 69 f. [Vgl. Wilder S. 298.]
[110] A. M. Z. IV S. 47.
[111] Reichardt, Vertr. Briefe aus Paris I S. 162 f. 457 f. Solger, Nachgel. Schr. I S. 69 f. Engel, Journal de Paris 1801 Nr. 346. Schlegel, Europa II, 1 S. 178.

im Moniteur (1801 N. 337) wies das Ungehörige einer ſolchen Bearbeitung nach, deren Vertheidigung merkwürdig genug Cramer[112] übernahm. Man nannte die Oper les misères d'ici, und ſprach von der opération des dérangeur Lachnith[113]. Aber alle waren einig über die Vorzüglichkeit der Ballets und Dekorationen, des theatraliſchen Arrangements einzelner Scenen, die vortreffliche Ausführung durch Orcheſter und Chöre, und dadurch iſt wie es ſcheint bewirkt, daß bis 1827 dies Ungeheuer in Paris 130 Vorſtellungen erlebt hat[114]. Am 23. Febr. 1865 fand die erſte Aufführung der unverſtümmelten Zauberflöte in der Bearbeitung von Nuitter und Beaumont auf dem Théatre lyrique ſtatt und hatte einen glänzenden Erfolg[115].

45.

Krankheit und Tod.

Nachdem die Zauberflöte zur Aufführung gebracht worden war, machte Mozart ſich mit allem Eifer an die Vollendung des Requiem[1]; die Briefe an ſeine Frau aus dem Oktober deuten unverkennbar darauf hin, daß er allen Fleiß auf die Arbeit wandte (oben S. 577). Sein Freund Joſ. v. Jacquin kam zu ihm um ihn zu bitten einer Dame, die bereits eine treffliche

[112] Cramer, Anecd. sur Mozart p. 18 f., vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 101.

[113] Caſtil-Blaze, l'acad. imp. de mus. II p. 86.

[114] A. M. Z. XX S. 858. XXXIII S. 82 f. 142 f. Im Jahre 1829 fand die deutſche Aufführung der Zauberflöte in Paris großen Beifall (A. M. Z. XXXI S. 466).

[115] Niederrhein. Muſ. Ztg. 1865 S. 68. Berl. Muſ. Ztg. Echo 1865 S. 73 f. Henry Blaze de Bury, Revue des Deux Mondes 1865, LVI p. 412 f.

[1] Die nachfolgende Darſtellung beruht weſentlich auf den Berichten der Wittwe bei Niemetſchek (S. 50 f. Niſſen S. 563 f.) — womit die Nachrichten übereinſtimmen, welche ſie einer Engländerin bei einem Beſuch in Salzburg 1829 gab (the musical World 1837 Aug., Sept. Hogarth, Mem. of the opera II p. 196 f.) — und einem Briefe der Schwägerin Sophie Haibl (7. April 1827), von Niſſen (S. 573 f.) theilweiſe gegeben, in vollſtändiger Abſchrift nach dem Original mir von Köchel mitgetheilt. [Der Brief iſt nach dem Original genau, ſelbſt mit Beibehaltung der fehlerhaften Orthographie, abgedruckt in der Wiener Preſſe vom Aug. 1877, außerdem gleichfalls nach dem Original von L. Nohl in Muſik. Skizzenbuch und in „Mozart nach den Schilderungen" u. ſ. w. S. 390.]

Klavierspielerin war, Unterricht zu geben, und fand ihn am Schreibtisch mit dem Requiem beschäftigt. Mozart erklärte sich bereit, wenn man ihm noch einige Zeit Frist lasse, denn er habe eine Arbeit unter Händen, die dringend sei und ihm sehr am Herzen liege; bis diese vollendet sei, könne er durchaus an nichts anderes denken[2]. Auch andere Freunde erinnerten sich später gar wohl, wie sie Mozart bei dieser Arbeit angetroffen hatten, die ihn bis kurz vor seinem Tode ausschließlich beschäftigte[3]. Die rastlose Anstrengung, mit welcher er auch nachts daran arbeitete, vermehrte das Unwohlsein, an welchem er schon in Prag gelitten hatte. Schon während er mit der Vollendung der Zauberflöte beschäftigt war, hatten ihn mitunter Ohnmachten befallen; dieser Zustand der Erschöpfung nahm zu, und mit ihm eine trübe Stimmung. Wie sehr ihn dieselbe beherrschte, zeigt ein merkwürdiges Billet Mozarts im Sept. 1791 an einen unbekannten Empfänger (da Ponte? vgl. S. 556) in italiänischer Sprache gerichtet[4].

Affmo Signore. Vorrei seguire il vostro consiglio, ma come riuscirvi? ho il capo frasternato, conto a forza e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo incognito. Lo vedo di continuo, esso mi prega, mi sollecita, ed impaziente mi chiede il lavoro. Continuo perchè il comporre mi stanca meno del riposo. Altronde non ho più da tremere. Lo sento a quel che provo, che l' ora suona; sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur si bella, la carriera s' apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiar il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassenarsi, sarà quel che piacerà alla providenza. termino ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.

Vergebens bot seine Frau, die von Baden zurückgekommen war, alles auf ihn von der Arbeit wegzubringen und durch Gesellschaft zu erheitern, er blieb zerstreut und schwermüthig[5]. Als sie an einem schönen Tage mit ihm in den Prater gefahren war und sie einsam da saßen, fing Mozart an vom Tode zu

[2] Mosel, Üb. d. Orig. Part. des Requiem. S. 5.

[3] Stadler, Nachtr. S. 17.

[4] Im Besitz von Mr. Gouny in London, nach dem Original von Köchel abgeschrieben. [In Zeile 3 v. u. hatte Köchel micura abgeschrieben, wofür Jahn assicura vermuthete; ein glückliches Auge hat misura als das Richtige erkannt. Statt frasternato in Z. 2 v. o. vermuthete Meinardus frastornato. Leider ist der Verbleib des Originals nicht mehr zu ermitteln.]

[5] A. M. Z. I S. 147 f.

ſprechen und ſagte ihr mit Thränen in den Augen, daß er das Requiem für ſich ſchreibe. „Ich fühle mich zu ſehr“, fuhr er fort, „mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von dieſem Gedanken nicht losmachen“[6]. Aufs äußerſte erſchreckt durch dieſe Äußerung, gab ſie ſich die erſinnlichſte Mühe, ihm ſolche Gedanken auszureden und ihn wieder aufzurichten[7]. In der Überzeugung, daß die Beſchäftigung mit dem Requiem ſeinen krankhaften Zuſtand erhöhe, nahm ſie ihm die Partitur weg und zog den Dr. Cloſſet als Arzt zu Rath.

Wirklich erholte er ſich etwas und es wurde ihm möglich, für ein Feſt in der Loge eine von Schikaneder gedichtete Cantate (623 K., S. IV. 3) zu komponiren, welche am 15. Nov. vollendet

[6] Dieſe Vorſtellung, die auch Niemetſchek nicht ganz zurückweiſt, indem er bei der Erwähnung ſeines frühen Todes bemerkt: „wenn er ja nicht auch künſtlich befördert war“ (S. 67), war weit verbreitet, Detouche erzählte es Sulp. Boiſſerée (I S. 292), Mar. Seſſi war feſt davon überzeugt (N. Berl. Muſ. Ztg. 1860 S. 340). Selbſt die Wittwe ſagt in einem Briefe an Reg. Rath Ziegler in München (25. Aug. 1837) von ihrem Sohne, er wiſſe, daß er nicht ſo groß werde wie ſein Vater, deshalb aber auch keine Neider zu fürchten habe, die ihm nach dem Leben ſtrebten.

[7] Mozarts krankhafter Gedanke gab Veranlaſſung, einen ſchmählichen Verdacht auf Salieri zu werfen, daß er Mozart Gift beigebracht hätte, und nach ſeinem Tode erhob ſich das Gerücht, als habe er auf dem Todbette in ſeinen Phantaſien ſich dieſes Verbrechens ſelbſt beſchuldigt (vgl. A. M. Z. XXVII S. 413). Carpani hat in einem langen Aufſatz (Biblioteca Italiana 1824) Salieri gerechtfertigt; in dieſem iſt außer vielen Deklamationen ein ärztliches Zeugnis beigebracht, daß Mozart an einer Gehirnentzündung geſtorben ſei, und die Ausſage der Krankenwärter Salieri's, Roſenberg und Porſche, daß Salieri in ſeiner Krankheit gar nichts von Vergiftung geäußert habe. [Nach Moſcheles Zeugnis hat Salieri gerade im Gegentheil auf dem Sterbebette in feierlicher und ergreifender Weiſe dieſes Gerücht als unwahr bezeichnet. Vgl. Autobiogr. Notizen v. Moſcheles (Leipz. 1874).] Auch Neukomm hat, geſtützt auf ſeine genaue Bekanntſchaft mit der Familie Mozart und mit Salieri, energiſch gegen eine Verläumdung proteſtirt (Berl. allg. muſ. Ztg. 1824 S. 172), der kein Beſonnener Glauben ſchenken kann. Eigenthümlich iſt der Grund, mit welchem der Kapellmeiſter Schwanenberg in Braunſchweig, ein Freund Salieri's, das Gerücht widerlegte. Als Sievers, damals ſein Schüler, ihm aus einer Zeitung (Muſ. Wochenbl. S. 94) erzählte, man behaupte, daß Mozart ein Opfer des Neides der Italiäner geworden ſei, erwiederte er: Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore (A. M. Z. XXI S. 120. Sievers, Mozart und Süßmayr S. 3 f.). Daumer hat die abenteuerliche Vermuthung zu begründen geſucht, daß Mozart durch den Freimaurerorden vergiftet ſei (Aus der Manſarde IV S. 75 f.). — Übrigens hat auch das Gerede von Mozarts Vergiftung den Stoff zu einer traurigen Kunſtnovelle „der Muſikfeind“ von Guſtav Nicolai (Arabesken für Muſikfreunde I Lpz. 1825) hergeben müſſen.

wurde und deren Aufführung er selbst leitete. Die gute Ausführung und der Beifall, welchen dieselbe fand, erfreute ihn und gab ihm wieder Muth und Lust zur Arbeit; er erklärte selbst seine Gedanken von Vergiftung für eine Folge seines Unwohlseins, das aber jetzt gehoben sei — nun verlangte er von seiner Frau das Requiem zurück, die es ihm auch ohne Bedenken gab, und schrieb daran weiter.

Allein diese Besserung war nur von kurzer Dauer, nach wenigen Tagen befiel ihn wieder die trübe Stimmung, er sprach wieder von Vergiftung, seine Kräfte nahmen mehr und mehr ab, es trat Geschwulst an Händen und Füßen und eine fast völlige Unbeweglichkeit ein, worauf später plötzliches Erbrechen folgte. Der brave Jos. Deiner (I S. 833) erzählte, daß Mozart im November 1791 in die silberne Schlange gekommen sei, elenden Aussehens und über sein Befinden klagend; er habe ihn auf den anderen Morgen zu sich bestellt, um mit der Frau Holz für den Winter einzukaufen. Er habe sich denn auch eingefunden, aber die Magd empfing ihn mit der Nachricht, in der Nacht sei der Herr so krank geworden, daß sie den Doktor habe holen müssen. Von Mozarts Frau ins Zimmer gerufen, fand er diesen im Bette liegend; als er Deiner reden hörte, schlug er die Augen auf und sagte kaum hörbar: „Joseph, heute ist nichts, wir haben heut zu thun mit Doktors und Apothekers“[8]. Schon am 28. Nov. war der Zustand so bedenklich, daß Dr. Closset den Dr. Sallaba, Primararzt des allgemeinen Krankenhauses, zu einer Konsultation zuzog. Während der funfzehn Tage, welche er bettlägerig war, verließ ihn die Besinnung nicht; er hatte den Tod beständig vor Augen und sah ihm gefaßt entgegen, aber nicht ohne Schmerz trennte er sich vom Leben. Der Erfolg der Zauberflöte eröffnete ihm die Aussicht auf reichere Anerkennung und Belohnung, in den letzten Tagen war die von einem Theil des ungarischen Adels ausgestellte Zusicherung einer Subskription von jährlich 1000 fl., und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages gegen die Verpflichtung, wenige Stücke ausschließlich für die Subskribenten zu komponiren, bei ihm eingegangen[9]: jetzt, wo

[8] Wiener Morgenpost 1856 Nr. 28. [Der Bericht ist wieder abgedruckt bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen s. Zeitg. S. 384 f.]

[9] Dies geht aus dem Gnadengesuch der Wittwe vom 11. Dez. 1791 (Beil. I) hervor.

er seine Existenz gesichert sah, um ganz seiner Kunst leben zu können, sollte er fort und seine Frau mit den beiden kleinen Kindern einer sorgenvollen Zukunft überlassen[10]. Aber auch auf dem Schmerzenslager blieb er sich gleich in seiner Herzensgüte und Freundlichkeit und verrieth nie die geringste Ungeduld. Seinen Kanarienvogel, der ihm sehr lieb war, ließ er ungern erst ins Nebenzimmer bringen, weil ihm sein Schlagen empfindlich wurde, dann mußte er auch aus diesem entfernt werden.

Sophie Haibl erzählt:

Nun als Mozart erkrankte, machten wir beide ihm die Nachtleibel, welche er vorwärts anziehen konnte, weil er sich vermög Geschwulst nicht drehen konnte, und weil wir nicht wußten, wie schwer krank er sei, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock — — daß, wenn er aufstehete, er gut versorgt sein möchte, und so besuchten wir ihn fleißig, er zeigte auch eine herzliche Freude an dem Schlafrock zu haben. Ich ging alle Tage in die Stadt ihn zu besuchen, und als ich einmal an einem Sonnabend hineinkam, sagte M. zu mir: „Nun, liebe Sophie, sagen Sie der Mama, daß es mir recht sehr gut gehet, und daß ich noch in der Octave zu ihrem Namensfeste [22. Nov.] kommen werde, ihr zu gratuliren."

Mit lebhafter Theilnahme hörte er von den Wiederholungen der Zauberflöte und abends legte er wohl die Uhr neben sich und verfolgte im Geist die Aufführung: „jetzt ist der erste Akt aus — jetzt ist die Stelle, dir große Königin der Nacht"[11]. Noch am Tage vor seinem Tode sagte er zu seiner Frau: „einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören", und summte mit kaum vernehmbarer Stimme „der Vogelfänger bin ich ja". Kapellmeister Roser, der an seinem Bett saß, stand auf, ging zum Klavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erheitern schien[12]. Auch das Requiem beschäftigte ihn fortwährend. Während er noch daran arbeitete, pflegte er jede vollendete Nummer gleich singen zu lassen und spielte die Instrumentation auf dem Piano. Am Tage vor seinem Tode ließ er sich die Partitur aufs Bett bringen — es war nachmittags um 2 Uhr — und sang selbst noch die Altstimme[13], Schack sang wie gewöhnlich den Sopran, Hofer,

[10] Von dem etwa vier Monate alten Wolfgang hatte er prophezeit, er würde ein echter Mozart werden, weil er im Weinen in den Ton einstimmte, aus dem der Vater gerade spielte (Niemetschek S. 41).

[11] A. M. Z. I S. 149.

[12] Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857 S. 446.

[13] Er hatte eine Tenorstimme, die im Sprechen fein war, nur wenn er

Mozarts Schwager, Tenor und Gerl Baß. Sie waren bei den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart im Gefühl, daß er es nicht vollenden werde, heftig zu weinen anfing und die Partitur bei Seite legte[14].

Als gegen Abend die Schwägerin kam, trat ihre Schwester, die sich sonst wohl zu beherrschen wußte, ihr voller Verzweiflung in der Thür mit den Worten entgegen: „Gottlob, daß du da bist, heute Nacht ist er so schlecht gewesen, daß ich schon dachte, er erlebt diesen Tag nicht mehr; wenn er heute wieder so wird, so stirbt er die Nacht". Als sie sich dem Bette näherte, rief Mozart ihr zu: „Ach gut, liebe Sophie, daß Sie da sind, Sie müssen heute Nacht da bleiben, Sie müssen mich sterben sehen". Da sie sich zusammennahm und ihm solche Gedanken auszureden suchte, antwortete er ihr: „Ich habe ja schon den Todtengeschmack auf der Zunge, und wer wird dann meiner liebsten Constanze beistehen, wenn Sie nicht hier bleiben?" Sie bat, nur auf einen Augenblick zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, der sie Nachricht versprochen habe. Auf den Wunsch ihrer Schwester ging sie bei den Geistlichen bei St. Peter vor und bat, es möge einer wie von ungefähr zu Mozart kommen; sie weigerten sich lange und es kostete ihr viel Mühe, „einen solchen geistlichen Unmenschen" dazu zu bewegen. Als sie zurückkam, fand sie Süßmayr neben Mozart am Bett in eifriger Unterhaltung über das Requiem. „Habe ich es nicht gesagt, daß ich dies Requiem für mich schreibe?" sagte er, während er mit nassen Augen dasselbe durchsah. Und so sicher war er seines nahen Todes, daß er seiner Frau auftrug, sie solle ehe sonst etwas davon verlaute Albrechtsberger von seinem Tode benachrichtigen, denn diesem gehöre vor Gott und der Welt seine Stelle an der Stephanskirche (I S. 808).

Spät abends kam noch der Arzt, den man nach langem Suchen im Theater fand, das er sich nicht entschließen konnte vor dem Schluß des Stücks zu verlassen. Er erklärte Süßmayr im Vertrauen, daß keine Hülfe mehr sei, verordnete aber noch kalte Umschläge auf den Kopf, welche Mozart so erschütterten, daß er bald darauf das Bewußtsein verlor, das sich nicht wieder

beim Dirigiren lebhaft wurde, sprach er kräftig und laut (Hogarth, Mem. of the opera II p. 198).

[14] So lautet die unbedingt glaubwürdige Mittheilung Schacks (A. M. Z. XXIX S. 520 f. Nissen, Nachtr. S. 169).

einstellte. Noch in seinen letzten Phantasien schien ihn das Requiem zu beschäftigen, er blies die Backen auf und suchte mit dem Munde die Pauken nachzuahmen. Gegen Mitternacht richtete er sich auf, seine Augen waren starr, dann neigte er sein Haupt gegen die Wand und schien einzuschlummern; 55 Minuten nach Mitternacht [5. Dez.] verschied er[15].

Gleich nach dem Tode kam Graf Deym, welcher unter dem Namen Müller ein Kunstkabinet unterhielt [S. 96. 541], und drückte die Züge des Todten in Gips ab[16]. Frühmorgens wurde der ehrliche Deiner von der Magd herbeigerufen, „um den Herren anzuziehen"; er leistete Mozart die Dienste, welche man Verstorbenen zu erweisen pflegt. Die Leiche wurde mit einem Todten-Bruderschaftsgewande von schwarzem Tuch bekleidet auf eine Bahre gelegt, welche man ins Arbeitszimmer brachte und in der Nähe des Klaviers aufstellte. Schaarenweis strömten über Tag die Menschen herbei, welche um ihn weinten und klagten; wer ihm nahe getreten war, hatte ihn lieb gewonnen, und die Bewunderung des Künstlers war jetzt eben eine allgemeine geworden, sein plötzliches Hinscheiden brachte allen die Größe des Verlustes zum Bewußtsein. Die Wiener Zeitung (1791 Nr. 98) sagte:

In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der k. k. Hof-Kompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwickelung seiner ausgezeichneten Naturgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der größten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke, und diese geben das Maaß des unersetzlichen Verlustes, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet.

Ein Brief aus Prag vom 12. Dez. 1791 berichtete[17]:

Mozart ist — todt. Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer; man hielt ihn für wassersüchtig und er starb zu Wien Ende voriger Woche. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubte man gar, daß er vergiftet worden. Eine seiner letzten Arbeiten soll eine Todtenmesse gewesen sein, die man bei seinen

[15] Ähnlich wird berichtet Journ. d. Lux. u. d. Moden 1808 II S. 803. [Die genaue Bestimmung der Todeszeit giebt die Schwester, Notteb. S. 109.]

[16] [Nissen S. 574, Anh. S. 181. Brief der Wittwe bei Notteb. S. 133. Der Verbleib dieser Todtenmaske ist unbekannt geblieben. Nach Salzburger Tradition besaß Constanze einen Abguß der Maske, zerbrach denselben einmal beim Reinigen und hob die Stücke nicht auf. Nohl, Moz. u. d. Schilderungen s. Z. S. 392. Engl S. 50.]

[17] Mus. Wochenbl. S. 94.

Exequien aufgeführt hat. Nun er todt ist, werden wohl die Wiener erst wissen, was sie an ihm verloren haben[18]. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte. Weder sein Figaro, noch sein Don Juan machten in Wien Glück, doch desto mehr in Prag. Friede sei mit seiner Asche!

Die Frau, welche schon am Tage vorher so unwohl gewesen war, daß der Arzt auch ihr Arznei verordnet hatte, war ganz gebrochen von Schmerz und Leiden und konnte sich kaum aufrecht erhalten. In ihrer Verzweiflung legte sie sich in das Bett ihres Mannes, um von derselben Krankheit ergriffen zu werden und mit ihm zu sterben. Van Swieten, der sogleich zu ihr geeilt war, suchte sie zu trösten und veranlaßte, daß man sie aus der traurigen Umgebung fort und zu einer befreundeten Familie ins Haus brachte. Er übernahm auch die Sorge für das Begräbnis und in Berücksichtigung der dürftigen Verhältnisse, in welchen die Wittwe sich nunmehr befand, war er bedacht, die Beerdigung so einfach und billig als möglich einzurichten. Sie fand mit dem Kondukt dritter Klasse statt, wofür 8 fl. 36 kr. bezahlt wurden; außerdem kostete der Todtenwagen 3 fl. Daß er, der reiche Mann und vornehme Gönner, außer der Sorge auch die Kosten für eine anständige Bestattung des großen Künstlers hätte übernehmen können — der Gedanke scheint ihm gar nicht eingefallen zu sein.

Am 6. Dezember Nachmittags 3 Uhr wurde die Leiche Mozarts bei St. Stephan in der Kreuzkapelle an der Nordseite, an der die Capistranskanzel sich befindet, eingesegnet. Es war ein heftiges Regen- und Schneewetter und die wenigen Freunde, welche sich zum Leichenbegängnis eingefunden hatten — unter ihnen van Swieten, Salieri, Süßmayr, Kapellm. Roser und der Violoncellist Orsler[19] — standen mit Regenschirmen um die Bahre, die dann durch die große Schulerstraße dem Friedhof von

[18] Ein Kunstgenosse — Salieri soll gemeint sein — scheute sich nicht zu Bekannten zu sagen: „Es ist zwar Schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er todt ist. Denn hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod für unsere Kompositionen gegeben". (Niemetschek S. 81.)

[19] Monatsschr. 1857 S. 446. [Orsler wird in dem Briefe an Puchberg, Nott. S. 55, vom April 1791 erwähnt.] Schikaneder war nicht zugegen; die Todesnachricht hatte ihn aufs heftigste ergriffen, er ging umher und schrie laut auf: „Sein Geist verfolgt mich allenthalben, er steht immer vor meinen Augen!" (Nissen S. 572.)

St. Marx zugeführt wurde. Da das Unwetter immer mehr zunahm, entschloſſen sich die Leidtragenden, beim Stubenthor umzukehren[20]; kein Freund stand an der Gruft, als man die Leiche hinabsenkte. Aus Sparsamkeit war kein eigenes Grab angekauft, der Sarg wurde in einer allgemeinen Grube beigesetzt, welche gewöhnlich funfzehn bis zwanzig Särge aufnehmen und alle zehn Jahre neu ausgegraben und neu besetzt werden; kein Mal bezeichnete Mozarts letzte Ruhestätte. Der treue Deiner, welcher der Einsegnung beigewohnt hatte, fragte bei der Wittwe an, ob sie nicht dem Verstorbenen ein Kreuz wolle setzen lassen; sie erwiederte ihm, er bekomme so eins. Sie war nämlich der Meinung, wie sie später wiederholt erklärt hat, daß die Pfarre, wo die Einsegnung stattfinde, auch für das Kreuz sorge. Als sie später, nachdem ihr Unwohlsein gehoben und der erste Schmerz gemildert war, mit mehreren Freunden den Kirchhof besuchte, fand sie einen neuen Todtengräber vor, der ihr das Grab Mozarts nicht zeigen konnte, alles Suchen war vergebens. So ist denn trotz oft wiederholter Bemühungen die Grabstätte Mozarts nicht mit Sicherheit ermittelt worden[21].

Die arme Constanze sah sich mit ihren beiden Kindern in der

[20] Wiener Morgen-Post 1856 Nr. 28.

[21] Journ. d. Lux. u. d. Moden 1808 II S. 801 f. Al. Fuchs besprach das negative Resultat seiner sorgfältigen Forschungen in Gräffers kl. Wiener Memoiren (1 S. 227 f.). Eine trügerische Spur kam im Jahre 1845 zum Vorschein (Illustr. Familienbuch 1852, II S. 117). Endlich hat Ritter v. Lucam (Die Grabesfrage Mozarts. Wien 1856) durch Erkundigung bei zwei alten Musikern, die Mozart noch gekannt hatten, Freystädter und Scholl, ermittelt, daß das Grab rechts vom Friedhofskreuz in der dritten oder vierten Gräberreihe sich befunden hat. Damit stimmt die Aussage des Todtengräbers bei Nissen (S. 576) überein, und amtliche im Jahre 1856 angestellte Nachforschungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß es in der vierten Reihe rechts vom Kreuze in der Nähe eines Weidenstrauchs war (Wien. Blätter f. Mus., Theat. u. Kunst 1859 Nr. 97 f.). [Weitere Litteratur bei Wurzbach S. 148. Nach einer Mittheilung der Dresdener Zeitung (vgl. Neue Ztschr. für Musik 1890 Nr. 52, S. 589) hätte der Todtengräber, ein Verehrer Mozarts aus seiner Knabenzeit, das Grab Mozarts sogleich in seinem Kalender verzeichnet, und zehn Jahre später beim Umgraben des gemeinsamen Grabes den Schädel Mozarts an sich genommen. Derselbe sei auf seinen Nachfolger übergegangen, von diesem dem Kupferstecher Hyrtl geschenkt und aus dessen Nachlaß in den Besitz des Professors Hyrtl in Wien gekommen. Wir geben die Erzählung wie wir sie finden; mit den überlieferten Angaben vereinigt sie sich nicht und die innere Beglaubigung ist, wie jeder sieht, durchaus lückenhaft. „Die allgemein verbreitete Sage von dem geretteten Schädel Mozarts ist eine Mythe". Schafhäutl, Stuttg. Neue Musikzeitg. XI, 20 (1888).]

traurigsten Lage. An baarem Geld waren bei Mozarts Tode 60 fl. vorhanden und an rückständiger Besoldung hatte sie 133 fl. 20 kr. zu fordern, der ganze Hausrath, die Garderobe und die kleine Bibliothek Mozarts eingerechnet, ward auf noch nicht 500 fl. geschätzt. Aber Schulden waren zu bezahlen, nicht bloß an edelmüthige Gläubiger wie Puchberg, der ihr bei der Ordnung der Verlassenschaft treulich beistand und an seine Forderung nicht dachte, sondern an Handwerker und Kaufleute, die bezahlt sein wollten — allein die Apothekerrechnungen betrugen mehr als 200 fl.[22] In dieser Noth wandte sie sich zuerst an die Großmuth des Kaisers. Eine dankbare Schülerin Mozarts benachrichtigte sie, daß dieser durch verleumderische Zuträgereien von den Ausschweifungen, denen Mozart ergeben gewesen sei, die ihn in eine Schuldenlast von nicht weniger als 30000 fl. gestürzt hätten, sehr ungünstig gegen sie gestimmt sei, und rieth ihr, dem Kaiser ihr Gesuch um Pension persönlich zu überreichen und ihn über den Ungrund jener Gerüchte aufzuklären[23]. In der Audienz erklärte sie freimüthig, das große Talent Mozarts sei es, welches ihm Feinde zugezogen habe, von denen er unausgesetzt durch Kabalen und Verleumdungen verfolgt worden sei. So habe man die Summe seiner Schulden verzehnfacht, mit 3000 fl. wolle sie allen Ansprüchen gerecht werden; auch seien diese Schulden nicht leichtsinnig gemacht, sie wären ohne sicheres Einkommen gewesen, häufige Kindbetten und eine schwere Krankheit von anderthalb Jahren hätten übermäßige Ausgaben veranlaßt. Zufriedengestellt durch diese Mittheilungen forderte Leopold II. sie auf, ein Konzert zu geben, an welchem er sich so großmüthig betheiligte, daß sie ihre Schulden bezahlen konnte. Die Genehmigung des Pensionsgesuches erfolgte dann, da Leopold am 1. März 1792 starb, auf Befürwortung des Fürsten von

[22] Die Verlassenschaftsakten, welche mir durch die Güte meines Freundes Karajan und Hrn. Laimeggers vorlagen, sind in der deutschen Mus. Ztg. 1861 S. 284 f. mitgetheilt. Es macht einen rührenden Eindruck, wenn man aus dem Schätzungsprotokoll ersieht, wie einfach, ja wie dürftig die ganze Einrichtung war — die Sammlung von Büchern und Musikalien ist auf 23 fl. 41 kr. geschätzt —; und daneben sind als verlorne Schulden angemerkt 300 fl. an Frz. Gilowsky, der im Juli 1787 als verschuldet entwichen citirt wurde (Posttägl. Anzeig. 1787 Nr. 35), 500 fl. an Ant. Stadler geliehen.

[23] Über ein arges Gerücht der Art s. O. Jahn ges. Aufs. üb. Musik S. 230 f.

Starhemberg durch Kaiser Franz II. Der vom 13. März 1792 datirte Bescheid, durch welchen ihr 266 fl. 40 kr. jährlich bewilligt wurden, war eine seiner ersten Regentenhandlungen[24].

46.

Das Requiem.

Eine ihrer nächsten Sorgen war das Requiem (626 K., S. XXIV. 1 nach Joh. Brahms' Revision). Mozart hatte das Requiem unvollendet hinterlassen, sie mußte erwarten, daß der Besteller desselben die Annahme verweigern, nicht nur das rückständige Honorar nicht zahlen, sondern Erstattung des gezahlten verlangen würde. In dieser Verlegenheit entstand ihr und berathenden Freunden der Gedanke, ob nicht aus dem was Mozart hinterlassen habe, das Requiem mit einiger Nachhülfe vollendet und damit der Besteller zufriedengestellt werden könne. Die Beendigung desselben wurde zuerst Jos. Eybler angetragen[2], wie ein von ihm ausgestellter Schein beweist.

Endesunterzeichneter bekennet hiemit, daß ihm die verwittwete Frau Konstanzie Mozart das von ihrem seligen Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erkläret sich, es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden und versichert

[24] [Schriftliche Mittheilung Köchels an O. Jahn und Dr. Fellners an den Herausgeber. Vgl. Beil. I, 17.]

[1] Die näheren Umstände der Abfassung und Vollendung des Requiems sind im wesentlichen durch Süßmayrs Bericht (A. M. Z. IV S. 2 f.) und Stadlers Angaben (Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems, mit zwei Nachtr. Wien 1827) bekannt geworden und durch die Wiederauffindung der dem Grafen Walsegg übergebenen Partitur bestätigt und aufgeklärt. Vgl. Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 380 f. Die Darstellung konnte daher auf die Staubwolken, welche ein mit so großer Animosität von allen Seiten geführter Streit um die sicher überlieferten Thatsachen aufgewirbelt hat, keine Rücksicht nehmen; die wesentlichen Punkte der Kontroverse, die so großes Interesse erregte, sind in der Beilage XIII zusammengestellt.

[2] Mozart hatte ihm am 30. Mai 1790 folgendes Zeugnis ausgestellt: „Ich Endesgefertigter bescheinige hiermit, daß ich Vorzeiger dieses, Herrn Joseph Eybler, als einen würdigen Schüler seines berühmten Meisters Albrechtsberger, als einen gründlichen Componisten, sowohl in Kammer- als Kirchenstyl gleich geschickten, in der Setzkunst ganz erfahrnen, auch vollkommenen Orgel- und Klavierspieler, kurz als einen jungen Musiker befunden habe, wo es nur zu bedauern ist, daß seinesgleichen so selten ist". N. Berl. Mus. Ztg. 1858 S. 244. [In einem undatirten Briefe an Constanze (Nott. S. 75), der wahrscheinlich ins Jahr 1790 gehört (nicht wie Spitta meint 1789), schreibt Mozart: „wir sind auf die Schwechat zu einem Amt und zu Mittage eingeladen". In Schwechat bei Wien war Eyblers Vater Schullehrer und Regenschori.]

zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Witwe gegeben werden soll. Wien den 21. Dec. 1791.

Er hat auch einen Anfang gemacht, in Mozarts Handschrift bis zum Confutatis die Instrumentation zu vervollständigen und das Lacrimosa um zwei Takte weiter geführt[3], dann gab er die bedenkliche Arbeit auf. Nach ihm sollen noch andere Musiker sie aus verschiedenen Gründen abgelehnt haben, so kam die Sache an Süßmayr. Er war damals Mozarts Schüler in der Komposition, war ihm schon beim Titus zur Hand gegangen (S. 558 f.) und hatte, während Mozart am Requiem komponirte, die fertigen Stücke mehrmals mit ihm durchgesungen und durchgespielt, dieser hatte sich über die Ausarbeitung des Werks oft mit ihm besprochen und über den Gang und die Gründe der Instrumentation Auskunft ertheilt. Die Wittwe berichtete später an Stadler:

Als Mozart sich schwach fühlte mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das was geschrieben war durchsingen, und so bekam er förmlichen Unterricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayr sagte: Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge, das verstehst du noch lange nicht[4].

Diese Äußerung war auch ihrer Schwester Sophie lebhaft im Gedächtnis geblieben. Dies wird vollkommen klar, wenn man sich an die Art erinnert, wie Mozart seine Kompositionen aufschrieb und ausarbeitete (S. 132 f.), die uns hier vor Augen liegt.

Die beiden ersten Sätze Requiem und Kyrie hatte Mozart ganz beendigt und in vollständiger Partitur niedergeschrieben; hieran war nichts mehr zu thun[5]. Aber vom Dies irae hatte er nur in seiner bekannten Weise die Partitur entworfen, die Singstimmen vollständig ausgeschrieben mit dem mitunter bezifferten Baß, und von den Instrumenten bei den Ritornellen und Zwischenspielen, und wo sie sonst bei der Begleitung in eigenthümlicher Weise hervortreten, die Motive angedeutet, als Merkzeichen für die Ausführung, die einer späteren Zeit vorbe-

[3] Köchel, Recensionen 1864 S. 753.

[4] Stadler, Nachtr. S. 40.

[5] Diese beiden Sätze sind auf 5 Bogen des zwölfzeiligen italiänischen Notenpapiers in Querformat geschrieben, dessen Mozart sich zu bedienen pflegte, und von ihm seiner Sitte gemäß von 1 bis 10 foliirt (nicht paginirt), die letzten drei Seiten sind unbeschrieben geblieben. Die Überschrift ist Di me W. A. Mozart 1792. Dies Versehen oder Vorgreifen in der Jahreszahl mußte noch zu so vielen verwirrenden Umständen hinzukommen. [Nach Presſels Meinung war dies Absicht, da das Requiem 1792 fertig und abgeliefert sein sollte.]

halten blieb. Auf ſolche Weiſe war die Partitur angelegt bis zum letzten Verſe des Dies irae; mit den Worten

qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus

hatte Mozart aufgehört.

Er hatte aber die verſchiedenen Theile des Requiem nicht hintereinander fort komponirt, ſondern einzelne Stücke, wie die Stimmung gab, konzipirt. So hatte er, bevor das Dies irae vollendet war, ſchon das Offertorium komponirt, welches in den beiden Sätzen Domine Jesu Christe und Hostias im vollſtändigen Partiturentwurf in derſelben Weiſe von ihm beendigt war.

Man begreift nun, wie Mozart, während er dieſen Partiturentwurf mit ſeinem Schüler Süßmayr am Klavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Inſtrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn ſich verſuchen ließ und dann über die Art, wie es zu machen ſei und wie er es ſich gedacht habe, nähere Aufklärung gab, ſo daß Süßmayr in der That in vieler Hinſicht ein lebendiges Bild von der vollſtändigen Partitur wie ſie werden ſollte im Kopfe trugen und vielfach Mozarts Hand getreu herzuſtellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung ſelbſt Zeugnis ab.

Von den übrigen Sätzen Sanctus, Benedictus und Agnus Dei waren ſolche Partituranlagen nicht vorhanden.

Süßmayr kopirte zunächſt alles, was Mozart ſo angelegt hatte, „damit nicht zweierlei Handſchriften in einander wären“, wie die Wittwe an André ſchrieb (Cäcilia VI, S. 202), — wobei ſie die von Eybler bereits eingetragenen Ergänzungen im Sinn hatte — und trug dann in dieſe ſeine Kopie die fehlende Inſtrumentation ſo ein, wie es ihm der Abſicht Mozarts am meiſten zu entſprechen ſchien. Von den Originalentwürfen Mozarts erhielt die Blätter (11—32), welche das Dies irae bis Confutatis einſchließlich enthalten, der Abbé Stadler und überließ ſie der k. k. Hofbibliothek in Wien; die übrigen Blätter (33—45), Lacrimosa, Domine und Hostias enthaltend, erwarb Kapellmeiſter Eybler und ſchenkte ſie derſelben Bibliothek. Daß ſie von Mozart beſtimmt waren, ausgeführt und mit dem Requiem und Kyrie zu einer Partitur vereinigt zu werden, beweiſt ſchon die von ſeiner Hand herrührende fortgehende Foliirung; auch iſt kein

Beispiel bekannt, daß er eine so angelegte Partitur je wieder abgeschrieben habe, um sie ganz auszuführen[6].

Süßmayrs bestimmter Angabe zufolge hatte er dann den Schluß des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei „ganz neu" verfertigt, nur habe er, „um dem Werk mehr Einheit zu geben", die Fuge des Kyrie mit den Worten cum sanctis wiederholt.

Das so vervollständigte Requiem wurde nun, die ersten beiden Sätze in Mozarts Original, die übrigen in Süßmayrs Handschrift, dem Besteller übergeben[7]. Sollte dieser aber das Ganze für Mozarts Werk annehmen, so mußte auch der Augenschein diese Vorstellung ihm bestätigen. In welchem Grade dieser vorhanden war, zeigt die demselben eingehändigte Partitur, welche im Jahre 1838 Eigenthum der k. k. Hofbibliothek wurde[8]. Der erste Eindruck war und ist für jeden, der sie sieht und Mozarts Handschrift kennt, daß das Ganze von ihm geschrieben sei, und so wurde denn in der ersten Freude verkündigt, daß man Mozarts Originalpartitur des ganzen Requiems aufgefunden habe[9]. Genauere Prüfung und Überlegung rief allerdings Bedenken hervor, man fand Abweichungen, wenn auch geringfügige, in manchen Zügen, und auf eine an sie gestellte Anfrage erwiederte

[6] Eine ganz genaue Kopie dieser Mozartschen Blätter nach den Originalen hat André im Jahre 1829 unter dem Titel „Partitur des Dies irae, welche Abbé Stadler bald nach Mozarts Tode für sich kopirt hatte, — Hostias von W. A. Mozarts Requiem, so wie solche Mozart eigenhändig geschrieben und Abbé Stadler in genauer Übereinstimmung mit dem Mozartschen Original kopirt hat, nebst Vorschrift und Anhang" herausgegeben. Der Anhang ist ein ähnlicher Partiturentwurf des Requiem und Kyrie, von André rekonstruirt, ein wunderlicher Einfall, da ein solches Phantasiestück nichts nützen kann. [Der Mozartsche Entwurf enthält Versuche, von einem oder zweien (darunter zweifellos Eybler) gemacht, die Partitur auszufüllen. Eine dritte Hand (Stadler?) hat dann wieder durch Einzäunungen und Beifügung des Namens das von Mozart Geschriebene bezeichnen und sicher stellen wollen. Vgl. Brahms im R. B. Eybler und Stadler hatten ihre Partitur-Antheile von Constanze erhalten, der sie Süßmayr zurückgegeben hatte; vgl. Constanzes Brief vom 2. Juni 1802 in d. Beil.]

[7] Stadler, Berth. S. 13.

[8] Die Schwester des Grafen Walsegg, Gräfin Sternberg, verkaufte als seine Erbin den musikalischen Nachlaß desselben an den Verwalter Leitner, von welchem der gräfl. Amtsschreiber Karl Haag die Partitur des Requiem an sich brachte, und von diesem erbte sie Katharina Adelpoller, Frau des Stuppacher Gerichtsdieners Joh. Adelpoller. Durch den Justizkommissar Novak zu Schottwien, der früher gräfl. Walseggscher Verwalter gewesen war, wurde Graf Moritz v. Dietrichstein, Präfekt der k. k. Hofbibliothek, auf dieselbe aufmerksam gemacht und kaufte sie für 50 Dukaten für die Bibliothek.

[9] A. M. Z. XLI S. 81. N. Ztschr. f. Mus. X S. 10. Cäcilia XX S. 279.

die Wittwe Mozarts (10. Febr. 1839), eine vollständige Partitur von Mozarts Hand könne es nicht geben, denn er habe das Requiem nicht beendigt, sondern Süßmayr. Die Vergleichung mit mehreren von Süßmayr unzweifelhaft geschriebenen Partituren — einem Terzett und einer Baßarie, welche er als Einlagstücke zur Serva padrona im Jahre 1793 komponirt hatte — löste das Räthsel. Hier fand sich genau dieselbe Handschrift, dieselbe frappante Ähnlichkeit mit der Mozartschen, dieselben abweichenden kleinen Züge, welche dort befremdet hatten. Danach konnte es nicht zweifelhaft bleiben, daß Süßmayr die Partitur vom Dies irae geschrieben hatte, welche auch eine neue von Fol. 1 anfangende Foliirung erhalten hat, die mit dem Sanctus von neuem beginnt[10].

Süßmayr hatte also im Verkehr mit Mozart absichtlich oder unbewußt seine Handschrift so nach der seines Meisters gebildet, daß sie derselben bis auf kleine Abweichungen zum Verwechseln ähnlich war. Solche Erscheinungen kommen wohl vor, Joh. Seb. Bachs zweite Frau schrieb ihrem Manne so gleich, daß nur ein Geübter ihre Handschriften unterscheiden kann, Joachims Notenschrift war früher wenigstens der von Mendelssohn täuschend ähnlich. Diesmal kam diese Gewohnheit oder Fertigkeit für den Wunsch, dem Besteller des Requiems die Vorstellung einer Mozartschen Handschrift zu geben, nur zu gelegen. Es ist kein Zweifel, daß Graf Walsegg die Partitur als eine von Mozart wenigstens bis zum Sanctus vollendete und geschriebene erhielt und annahm[11] — ob es ausdrücklich ausgesprochen wurde

[10] [Am Schlusse des Tuba mirum, S. 27 die letzten 6 Takte der Partitur, hat Süßmayr die Saiteninstrumente einfacher notirt, wie sie in dem Autograph enthalten waren; darin hatte Jahn (II. Aufl. S. 550) ein Versehen des Abschreibers erblickt, der sich dadurch verrathen habe, und hierbei noch auf die übrigens genauen Angaben von J. F. v. Mosel, „über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart" (Wien 1839) und die A. M. Z. XLI S. 317 f. Bezug genommen. Nach wiederholter Vergleichung des Originals (vgl. J. Brahms im Rev. Ber. S. 56) rührt die Instrumentation der genannten Takte im Autograph nicht von Mozart, sondern von der dritten Hand (vielleicht Eybler oder Stadler) her, die auch an einer anderen Stelle die Violastimme besser wie Süßmayr geschrieben hat. Dasselbe bestätigt mir Hr. Mandyczewski, welcher die Gütte hatte das Autograph daraufhin nochmals einzusehen. Es liegt also kein Versehen Süßmayrs vor.]

[11] Niemetschek, der von der Wittwe unterrichtet war, erzählt, der Bote habe gleich nach Mozarts Tod das Werk „unvollendet, wie es war", verlangt und erhalten (S. 52). Daß vom Sanctus an das Requiem nicht von Mozart sei, deutete der Graf später wenigstens Herzog an.

oder als natürliche Voraussetzung galt, muß dahingestellt bleiben —: daß dieser eine Täuschung ganz anderer Art damit vorzunehmen beabsichtigte, ist eigenthümlich genug, macht aber die mit ihm vorgenommene nicht besser.

Unter diesen Umständen lag der Wittwe allerdings daran, daß das Requiem als von Mozart vollendet gelte. Daraus erklärt es sich, daß Rochlitz, der nach seiner eigenen Angabe[12] von der Wittwe Mozart in Leipzig (im Jahre 1796) alles was die Entstehungsgeschichte des Requiem anging herausfragte, berichtete, Mozart habe das Requiem vor seinem Tode vollendet[13]. Allein das Geheimnis war kaum zu bewahren, da verschiedene darum wußten. Sie hatte eine Kopie für sich zurückbehalten, nach welcher bald eine Aufführung in Wien im Jahnschen Saal unter großem Zudrang veranstaltet wurde. Bei dieser war den Mitwirkenden wohl bekannt, was von Mozart und was von Süßmayr herrührte[14] und durch Tradition pflanzte sich diese Kunde fort. Auch nach München[15] und Prag gelangte sie, wo man bei der ersten Aufführung des Requiem, die nicht lange nach Mozarts Tode nach einer Wiener Abschrift geschah, wußte, daß die Sätze vom Sanctus an Süßmayrs Werk seien[16]. Die Wittwe überreichte einzelne Kopien vornehmen Herren[17] und gestattete, daß auch andere sich Abschriften nahmen[18]; Hiller schrieb sich mit eigener Hand die Partitur ab und setzte auf dem

[12] Cäcilia IV S. 288. [13] A. M. Z. I S. 178.

[14] Stadler, Nachtr. S. 6. [„Zur Geschichte meiner Copie des Requiems gehört noch, daß der Baron Swieten, also ein von Ihnen mit Recht hochgeschätzter Kenner, 1792 es hier hat aufführen lassen. Auch Salieri war bei den Proben, — keiner hat etwas zu tadeln gefunden". Brief Constanze's vom 17. Nov. 1799 bei Nohl, Mozart nach den Schild. s. Zeitg. S. 331. Das wird doch wohl dieselbe Aufführung gewesen sein.] [15] A. M. Z. XXIX S. 520.

[16] Cäcilia IV S. 308. Der Sänger Mariottini in Dresden machte sich nach einer Kopie, die vermuthlich aus Prag oder Wien herrührte, eine Abschrift vom Requiem, Kyrie und Dies irae, und fügte folgende Bemerkung hinzu: L'offertorio, il Sanctus et l'Agnus Dei non gl'ho transcritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli opera di un' altra penna (Cäcilia IV S. 303 f. 310 f.). [Aus diesen Worten geht hervor, daß Mariottini das ganze Requiem vorlag, was gegenüber einer Vermuthung Pressels (S. 273) betont werden muß.]

[17] Friedrich Wilhelm II. honorirte ihr dieselbe mit 100 Dukaten (Cäcilia VI S. 211).

[18] Häser erzählt, daß ein Thomaner Jost, der herrlich Noten schrieb, für die Wittwe Mozart bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur kopirte (Cäcilia IV S. 297).

Titel dazu: Opus summum viri summi, führte das Requiem dann auf[19] — dabei war nicht die Rede davon, daß es nicht ganz von Mozart sei. Sie wünschte nun das Requiem, das soviel Aufsehen machte, zu ihrem Vortheil zu publiciren und dachte daran, da dies bei der Bestellung ausdrücklich untersagt war, durch die Zeitung den Anonymus um seine Einwilligung zu ersuchen[20], indessen gab sie diesem Gedanken keine Folge. Inzwischen theilte die Breitkopf und Härtelsche Handlung, welche keine Rücksicht auf den Besteller zu nehmen hatte, ihr die Absicht mit, das Requiem nach mehreren Kopien, welche sie an sich gebracht hatte, herauszugeben und ersuchte sie der größeren Korrektheit wegen um Mittheilung der ihrigen; da sie die Herausgabe doch nicht hindern konnte, glaubte sie dieses gewähren zu dürfen. Auf näheres Befragen, das durch jene Gerüchte veranlaßt war, ob es mehr als ein Requiem von Mozart gebe, ob dieses ganz von ihm herrühre, gab sie nun die summarische Auskunft (27. März 1799):

Was das Requiem betrifft, so habe ich freilich das berühmte, was er kurz vor seinem Tode geschrieben hat. Ich weiß nur von diesem einzigen Requiem, alle übrigen darf ich für unecht erklären[21]. Wie weit es von ihm selbst ist — es ist so bis nahe ans Ende — werde ich Ihnen sagen, wenn Sie es von mir erhalten. Folgende Bewandnis hat es damit. Als er seinen Tod vorhersah, sprach er mit Hrn. Süßmayr, jetzigem k. k. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetiren und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die Hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war. Und dieses ist denn auch durch Hrn. Süßmayr wirklich geschehen.

[19] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I S. 25 f.

[20] In einem Briefe an Härtel (10. Okt. 1799) theilt sie ihm ihren Entwurf zu einer solchen Aufforderung mit: „Da der edle Anonym, welcher dem sel. Mozart wenige Monate vor seinem Tode den Auftrag gab ein Requiem zu componiren, solches nach Verlauf von mehr als 7 Jahren noch nicht hat öffentlich bekannt werden lassen, so sieht die Wittwe dieses Verfahren mit Dankbarkeit für einen Beweis an, daß derselbe ihr noch einen etwaigen Vortheil von der Herausgabe gönnen wolle. Indeß hält sie es zu mehrerer Sicherheit für sich und als eine Folge der Empfindungen, die derselbe ihr eingeflößt hat, für ihre Pflicht, den edlen Mann in den Wiener, Hamburger und Frankfurter Zeitungen aufzufordern, ihr seine Gesinnungen innerhalb drei Monaten gefälligst zu erkennen zu geben, nach welcher Zeit sie es wagen wird, das Requiem in den sämmtlichen Werken ihres Verstorbenen herauszugeben".

[21] So ist auch das ohne äußere und innere Beglaubigung seines Ursprungs bei Simrock in Bonn unter Mozarts Namen gedruckte »Requiem brevis« in D moll (237 Anh. K.) ohne Bedenken für unecht zu erklären.

Später verwies sie die Verleger wegen des Näheren an Süßmayr selbst, und dieser gab nun die gewünschte Auskunft in dem oben erwähnten Briefe (8. Febr. 1800). Einen bestimmten Auftrag von Mozart überhaupt und wegen der Schlußfuge erhalten zu haben, behauptet er selbst nicht, und man sieht wohl, daß die Wittwe ihre überhaupt nicht sehr klare Vorstellung von dem ganzen Hergang möglichst zu Gunsten der Integrität des Requiems gewendet hat.

Graf Walsegg, der sich schon als den Komponisten des Requiems producirt hatte, konnte mit den Aufführungen desselben, der Verbreitung von Kopien, welche Mozart als wahren Urheber bekannt machten, nicht zufrieden sein, indessen verhielt er sich doch dabei ruhig. Als aber die Verlagshandlung im Jahre 1799 bekannt machte[22], sie werde Mozarts Requiem „nach dem von Mozarts Wittwe hiezu mitgetheilten Manuscript" veröffentlichen, glaubte er sein Recht wahren zu müssen. Er sandte die ihm eingehändigte Partitur seinem Advokaten Dr. Sortschau nach Wien und ließ durch diesen von der Wittwe Mozart Aufklärung und Entschädigung verlangen. In ihrem Namen verhandelten Stadler und Nissen mit dem Advokaten. Stadler gab Bericht über die Art der Vollendung, bezeichnete genau, was von Mozart und was von Süßmayr herrührte, jener schrieb alles auf, um es dem Grafen, der seine Partitur zurückerhielt, mitzutheilen[23]. Was die Entschädigungsfrage anlangte, so schrieb die Wittwe an Härtel (30. Jan. 1800), er spreche von Rückerstattung von 50 Dukaten, werde sich aber vielleicht mit einer Anzahl von Exemplaren begnügen. Bei der von Nissen geführten Unterhandlung ließ sich der Graf „nach ernsten Beschwerden und Drohungen" endlich durch die Mittheilung von Abschriften mehrerer ungedruckter Mozartscher Kompositionen zufrieden stellen[24], erlaubte auch, daß die Wittwe die gedruckte Partitur nach der seinigen noch einmal durch Stadler genau revidiren ließ[25].

[22] A. M. Z. I. Int. Bl. S. 97 f.

[23] Stadler, Vertheidigung S. 14 f. [24] Nissen, Nachtr. S. 169 f.

[25] Es ergaben sich nur wenige Berichtigungen der im Jahre 1800 im Druck bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Partitur, welche die Wittwe nachträglich Härtel in Briefen (6. 10. August 1800) mittheilte, vgl. A. M. Z. IV S. 30 f. Das revidirte Exemplar liegt dem von André veröffentlichten Klavierauszug und seiner Ausgabe der Partitur (1827) zu Grunde. Hier ist durch ein beigesetztes M und S unterschieden, was von Mozart und was von Süßmayr herrührt. Der Vorbericht ist in der Cäcilia (VI S. 200 f.) wieder abgedruckt.

Aus diesem für alle Betheiligten unerquicklichen Bericht ergiebt sich als das Thatsächliche, daß Requiem und Kyrie so wie es uns vorliegt, von Mozart ausgearbeitet ist, daß die Sätze vom Dies irae bis zu den ersten acht Takten des Lacrimosa so wie Domine Jesu und Hostias in den Singstimmen und dem Baß von Mozart vollendet sind, der auch von der Instrumentation die Hauptpunkte angedeutet hat, so daß es sich hier nur um Einzelheiten der Ausführung handeln kann. Allerdings ist diese nicht so gleichgültig und rein handwerksmäßig, wie man es wohl dargestellt hat, indessen darf die mündliche Unterweisung Mozarts auch nicht zu gering angeschlagen werden. Was die letzten drei Stücke anlangt, so steht Süßmayrs Behauptung, daß sie „ganz neu von ihm verfertigt" seien, kein bestimmtes Zeugnis, keine sichere Thatsache entgegen. Die Angabe Stadlers[26], „die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. Süßmayr übergeben habe; was dieselben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe, wußte sie nicht" —, läßt die Möglichkeit zu, daß diese Zettelchen vorläufige Skizzen zu den letzten Sätzen enthielten, aber auch nur die Möglichkeit[27]. Die wiederholt geäußerten Bedenken, ob „diese Blumen wirklich in Süßmayrs Garten gewachsen seien", können mithin allein auf innere Gründe gestützt werden.

Von dem Ernst, mit welchem Mozart die Aufgabe der Seelenmesse ergriff, von der Innigkeit, mit welcher er sich in dieselbe versenkte, von der künstlerischen Arbeit, welche er an dieselbe setzte, legt das Werk selbst das beste Zeugnis ab[28]. Es ist merkwürdig, wie er in der letzten Zeit seines Lebens, wo ihn zunehmende Kränklichkeit ernster stimmte, durch seine künstlerischen

[26] Stadler, Verth. S. 46.

[27] Auch Seyfried vermuthete dies nur (Cäcilia IV S. 296). [Dr. G. Pressel glaubte in seinem beachtenswerthen Aufsatze „die aufgefundene Originalhandschrift der Nummern VIII und IX des Mozartschen Requiems" (der Klavierlehrer Jahrg. IX 1881, Nr. 18 f.) nachweisen zu können, daß noch ein zweites instrumentirtes Originalkonzept der 9 ersten Sätze existirt habe und von Süßmayr benutzt sei. Das läßt sich weder mit den anderweiten Nachrichten, noch mit dem vereinigen, was wir über Mozarts Arbeitsweise wissen. Vgl. Beil. XIII.]

[28] Eine eingehende Anzeige, von Schwencke geschrieben und von Rochlitz überarbeitet, erschien nach Veröffentlichung der Partitur (A. M. Z. IV S. 1 f.). Sie wurde bald darauf französisch bearbeitet im Journal de Paris, und dann in deutschen Journalen als Muster französischer Kritik gepriesen (A. M. Z. XXX S. 209).

Aufgaben zur Betrachtung des Todes und der Vorstellungen, welche die menschliche Seele über das Grab hinaustragen, geführt wurde. Von der einen Seite waren es die freimaurerischen, von ihm tief ergriffenen, Anschauungen, welche in der Zauberflöte ihren Ausdruck erhielten, von der anderen die religiösen Vorstellungen des Kultus, welcher die Macht über sein Gefühl keineswegs verloren hatte (I S. 300)[29]. Die Anregungen von beiden Seiten her ergänzten sich, und aus dem Mittelpunkt, in welchem sie in seiner Seele sich begegneten, gingen die kräftigsten und bedeutendsten künstlerischen Impulse hervor. Die Verwandtschaft der Stimmung, welche beide Kunstwerke erzeugte, zeigt sich schon in der Übereinstimmung der äußern Mittel, welche für die Darstellung der entsprechenden Partien der Zauberflöte und des Requiems gewählt sind. Die Zusammenstellung von Bassethörnern, Fagotts und Posaunen, an geeigneter Stelle auch Trompeten und Pauken, neben den Saiteninstrumenten, welche dem mysteriösen Element der Zauberflöte schon durch die Klangfarbe einen so eigenthümlichen Ausdruck ernster Feierlichkeit geben, ist auch im Requiem wieder angewandt. Aber hier ist die Farbenmischung noch beschränkt, die helleren Blasinstrumente, Flöten, Oboen, Klarinetten, auch die weichen Hörner, werden gar nicht gebraucht, auf der verschiedenen Kombination der oben genannten Instrumente allein beruht die dennoch mannigfaltige Charakteristik durch das Orchester.

Die schon in der Oper zur Geltung gebrachte Ansicht, daß dem Ernst des Gedankens auch die Strenge der Form entspreche, tritt im Requiem noch bestimmter hervor, so fern Mozart auch von dem Vorurtheil sein mußte, daß der musikalische Ausdruck der religiösen Empfindung durch die Verbindung mit dem Kultus ausschließlich an gewisse Formen gebunden werde. Auch das ehrenwerthe Gefühl des Künstlers, der, wo er mit seiner Kunst dem Höchsten dient, nicht allein seine besten Empfindungen, sondern auch seine beste Arbeit darzubringen wünscht, mag seinen Einfluß geübt haben. Daß endlich Mozart durch das Studium der Händelschen Oratorien, durch den mächtigen Eindruck der Bachschen Motetten neu angeregt, an der strengen kontrapunktischen Schreibweise besondere Freude hatte, das beweisen außer der Zauberflöte schon die beiden im Dez. 1790 und März 1791

[29] Auch die [illegible] Kompositionen des Ave verum corpus (S. 542 f.) und [illegible] erwähnten diesen Parallelismus.

komponirten Stücke für die Orgel. Wesentlich bestimmend aber mußte die Einsicht sein, daß die streng geschlossene, einheitliche Form der kontrapunktischen Behandlung der gehaltenen, ernst zusammengenommenen Stimmung entspreche, ohne dem lebendigen und charakteristischen Ausdruck Fesseln anzulegen. Darin beruht auch zum guten Theil die Bedeutung des Requiem, daß es erweist, wie diese nach festen Gesetzen bestimmt ausgeprägten strengen Formen weder eine bloß abstrakte noch allein historische Geltung haben, sondern künstlerisch empfunden und meisterlich geübt dem tiefsten Gefühl, wie es unserer Zeit eigen ist und in einer bedeutenden Individualität sich ausspricht, seinen eigenthümlichen Ausdruck verleihen.

Bei der Betrachtung des Requiem[30] sind die verschiedenen Theile der Seelenmesse (Beil. V, 2) ihrer verschiedenen Bedeutung nach, welche ihnen die Beziehung zum Kultus giebt, wohl zu unterscheiden, indem dadurch auch der musikalische Charakter bestimmt wird.

Dem Kyrie geht der Introitus voran, welcher mit einem Gebet für die ewige Ruhe der Entschlafenen beginnt. Von einer einfachen Begleitung der Saiteninstrumente unterstützt lassen die Fagotts und Bassethörner, welche imitirend nach einander eintreten, die getragene sanfte Melodie dieser Bitte hören; sie wird durch vier erschütternde Akkorde der Posaunen unterbrochen, die mit ernster Mahnung auf das kommende Gericht hinweisen und dann nicht wieder vernommen werden, bis dasselbe hereingebrochen ist. Unmittelbar darauf setzen die Singstimmen ein, vom Baß aufwärts nach einander einfallend; aber durch das Hinzutreten einer synkopirten Figur in den Violinen erhält die flehentliche Bitte zugleich den Ausdruck einer schmerzlichen Unruhe, welche der Gedanke an den Tod und das bevorstehende Gericht hervorruft, bis die Vorstellung des himmlischen Lichts, das ihnen leuchten soll, zu einem Ausruf voll Kraft und Klarheit drängt, den das Orchester wiedergiebt und zu einem beruhigenden Abschluß führt. Nach einem kurzen Übergang treten darauf die Worte des Psalms ein: „Gott man lobt dich in der Stille zu Zion und dir bezahlet man Gelübde". Um sie als Schriftworte

[30] Vgl. Lorenz, Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 257 f. A. Hahn, Mozarts Requiem. Bielefeld 1867. Kriebitzsch, Für Freunde d. Tonk. S. 61 f. [Zur Litteratur des Requiems s. noch Wurzbach, S. 164 f.]

hervorzuheben, hat Mozart sie einer alten Choralmelodie untergelegt, welche eine Sopranstimme, von einer sanften figurirten Begleitung der Saiteninstrumente umspielt, hell und klar, wie einen von oben kommenden Trost verkündet. Es ist, wie schon bemerkt (I S. 222 f.), der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, den Mozart schon in der Betulia liberata als cantus firmus benutzt hatte; aber welch ein Fortschritt von der Jugendarbeit zum Meisterwerk[31]! Und während der Chorsopran dieselbe Melodie fest und kräftig aufnimmt mit den Worten „Du erhöreſt Gebet, darum kommt alles Fleisch zu dir!" fallen die anderen Stimmen in lebhafterer Bewegung ein und eine energische Figur der Violinen steigert die Kraft des Ausdrucks. Nun erhebt sich auch die erneuerte Bitte um die ewige Ruhe zu kräftigerem Ausdruck der Zuversicht, ohne doch den Grundcharakter der schmerzlichen Erregung aufzugeben. Dies wird dadurch erreicht, daß mit dem ersten Motiv ein zweites von lebhafterer Bewegung aber festem Gang vereinigt und durchgeführt wird. Es war schon angedeutet, indem es den Übergang zu den Psalmworten bildet, wie denn auch die jene Worte begleitende Figur aus demselben abgeleitet ist; hier kommt es nun zur vollen Geltung und so fällt die psychologische Motivirung mit der musikalischen Steigerung zusammen. Diese erreicht ihre Spitze in dem verlangenden Wunsch nach dem ewigen Licht, den die getheilten Stimmen einander entgegenrufen, um ihn gemeinsam in inbrünstiger Bitte leise zu wiederholen.

Die Anrufe Kyrie eleison! und Christe eleison! sind mit einander verbunden, als die beiden Themata einer Doppelfuge, welche in unauflöslicher Verschlingung, das erste in festem kräftigem Schritt, das zweite in unruhig treibender Bewegung, deren Ausdruck durch die chromatische Gestaltung gegen den Schluß noch sehr erhöht wird, mit einander fortschreiten, bis sie in stets wachsender Steigerung auf einem herb dissonirenden Akkord

[31] Mich. Haydn hat in seinem unvollendeten Requiem eben denselben bei den Worten te decet hymnus eingeführt; nach Rochlitz (A. M. Z. IV S. 7) und Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) wird nach dieser Melodie auch der Choral „Meine Seel erhebet den Herrn" gesungen. Die Behandlung dieser Stelle ist verschieden nach dem Ritual. In Jomelli's Requiem werden beide Psalmverse intonirt, bei Hasse und Zelenka der erste (Te Jerusalem), bei Asola (in Proske's Musica divina) nur die Worte Te decet hymnus in Sion, bei Pitoni (ebend.) sind beide Verse frei komponirt.

zuſammen aushalten und ſich dann zu ruhiger Faſſung ſammeln. Dieſe von vielen hochbewunderte Fuge[32] hat dagegen auch den ſchärfſten Tadel in den verſchiedenſten Rückſichten erfahren. Man hat ſie aus techniſchen Gründen gar nicht für eine Fuge gelten laſſen wollen[33]; G. Weber that es weh zu glauben, daß Mozart den Chorſtimmen „wilde Gurgeleien", wie die „krausverbrämten chromatiſchen Schlangengänge" des Christe eleison hätte aufbürden können[34]; man hat ſie der in den Worten enthaltenen feierlichen Bitte, dem Ausdruck frommen, demüthigen, inbrünſtigen Flehens vor dem Mittler nicht genügend befunden[35].

Ob die Behandlung der Tonarten dieſem Muſikſtück die Bezeichnung einer ſtrengen Fuge entziehe, mögen die Meiſter der Schule entſcheiden; unleugbar beruht auf derſelben der Charakter und die Wirkung desſelben, und daß die weſentlichen Geſetze der kontrapunktiſchen Schreibart, auf denen die Fuge beruht, hier mit tiefem Sinn aufgefaßt und angewendet ſind, wird kein Vorurtheilsfreier leugnen[36]. Die Ausführung der chromatiſchen Paſſagen iſt allerdings ſchwierig, allein — ganz abgeſehen davon, daß ältere und gleichzeitige Meiſter, die für geſchulte Singchöre ſchrieben, daß z. B. Bach, Händel, Haydn ganz ähnliche Anforderungen ſtellten — bei richtigem Tempo ſehr wohl möglich und die Wirkung bedeutend und offenbar die von Mozart beabſichtigte. Denn was die Auffaſſung anlangt, ſo bedarf es keiner Entſchuldigung[37], ſie iſt deutlich ausgeſprochen und wohl berechtigt. Der Anruf „Herr erbarme Dich!" iſt eines ſehr ver-

[32] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunſt I S. 159. Eine ausführliche Erläuterung giebt Lobe, Kompoſitionslehre III S. 195 f.

[33] Nach Nägeli (Vorleſungen üb. Muſik S. 99 f.) iſt durch die Verletzung der Verwandtſchaft der Tonarten und zugleich des Wechſelverhältniſſes zwiſchen Dur und Moll die Fuge zu einem barbariſchen Tongewühl geworden.

[34] Cäcilia III S. 216 f. [Beethoven hat am Rande ſeines Exemplars der Cäcilia, welches ſich im Beſitz von Dr. E. Prieger in Bonn befindet, ſeinem Unmuth über dieſe Beurtheilung ſehr kräftigen Ausdruck gegeben.]

[35] Schwencke A. M. Z. IV S. 8.

[36] Das Thema ſteht mit ſeinem Gegenthema im doppelten Kontrapunkt der Duodecime. Es iſt vielleicht der Bemerkung werth, daß das Christe in den Mollſätzen eine Terz über dem Kyrie, bei den Durſätzen eine Terz unter dem Kyrie beginnt, was ſeine eigenthümliche Wirkung nicht verfehlt.

[37] Marx bemerkt gegen Webers Kritik (Lehre v. d. muſ. Kompoſ. III S. 500), „daß es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächſt auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, ſondern auf eine befriedigende, kirchlich-feierliche Abrundung und Abſchließung eines ganzen Abſchnitts, des weitausgeführten Gebets für die Verſtorbenen, ankam" (vgl. Berl. muſ. Ztg. 1825 S. 881 f.).

schiedenen Ausdruckes fähig; wer in Todesangst ist, wer von großer Schuld belastet vor den ewigen Richter tritt, in dessen Munde wird er zum schmerzlichen Nothschrei. Die schon im ersten Satz deutlich ausgedrückte Stimmung des durch den Gedanken an den Tod und das Gericht beim Bewußtsein seiner Schuld innerlich aufgeregten Menschen steigert sich zum Schluß des Requiem in der heiß verlangenden Sehnsucht nach dem ewigen Licht auf eine Weise, daß die angstvolle darum noch nicht vertrauenslose Bitte des Kyrie vollkommen vorbereitet ist. Beides drückt sich in den beiden Motiven der Fuge aus, obgleich dem Charakter der Seelenmesse ganz entsprechend auch die Zuversicht von dem Gefühle des Schmerzes durchdrungen ist. In solcher Stimmung drängt sich natürlich das aufregende Element immer stärker hervor, die ängstliche Spannung des Gemüths steigert sich höher und höher, bis sie endlich in den herzzerreißenden Nothruf ausbricht, der wiederum zur Besinnung und Sammlung führt. Diese Stimmung des von dem Donnerwort der Ewigkeit tief ergriffenen sündenbewußten Menschen ist bedeutender als die sanfte Rührung der wehmüthigen Erinnerung an theure Entschlafene, sie ist echt kirchlich und mit ergreifender psychologischer Wahrheit, mit richtiger Wahl der künstlerischen Mittel dargestellt. Aus ihr heraus sind die beiden Sätze des Requiem und Kyrie zu einem Ganzen von harmonischer Einheit gestaltet, welche zugleich durch diese ihre Haltung das Dies irae vorbereiten.

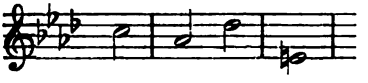
Dieser unverkennbaren Einheit der Stimmung und künstlerischen Darstellung gegenüber erscheint es um so befremdlicher, daß in Hauptmotiven derselben ein bestimmender Einfluß Händels sich geltend macht. Stadler bemerkt, daß Mozart das Motiv des Requiem dem ersten Motiv in Händels Trauermusik auf den Tod der Königin Karoline entnahm, „wie es einige Blätter seines Nachlasses bezeugten, und sie nach seiner eigenen Art ausführte“[38].

Damit können nur die vorläufigen Skizzen dieser Partie des Requiem gemeint sein, wie sie Mozart, wo es auf kontrapunktische Arbeit ankam, zu machen pflegte, ehe er die Partitur niederschrieb (S. 144), und wie er sie bei der Ausarbeitung des Requiem in großer Anzahl gemacht haben muß, bevor er an die in einem Zuge fortgeschriebene Partitur gehen konnte. Daß sie aus Mozarts

[38] Stadler, Vertheidigung S. 17.

Jugendzeit herrührten, ist eine unbegründete Meinung Stadlers; Mozart hat Händel nicht in seiner Jugend, sondern erst durch van Swieten kennen gelernt (S. 86 f.), der diese Studien durch den Auftrag, Händelsche Oratorien zu bearbeiten, in den Jahren 1788—1790 neu anregte (S. 460 f.). Früher ist ihm auch wohl das Anthem nicht bekannt geworden. In diesem, im Dezember 1737 komponirten, herrlichen Werke[39] hat Händel die Melodie des Chorals „Herr Jesu Christ, du wahres Gut" oder „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"[40], dem ersten Chor als cantus firmus untergelegt und daraus das Thema zu dem fugirten Schlußchor gezogen. Schwerlich hat Mozart sich das Motiv herausgezogen, um es anders zu bearbeiten; es hatte sich ihm eingeprägt, bot sich ihm, als er die Worte des Requiem erwog, von selbst dar, und ist dann selbständig ausgebildet worden. Die Zusammenstellung in der Notenbeilage (X, 1) überzeugt, daß zwar ein ganz bestimmter Einfluß Händels wirksam war, daß aber, wenn Mozart mit dessen Kapital wirthschaftete, Arbeit und Ertrag ihm angehören, und dies wird eine Vergleichung der vollständigen Musikstücke noch mehr bestätigen.

Stadler wies darauf hin, daß Mozart auch zu dem Kyrie das Motiv aus einem Händelschen Oratorium genommen habe. In Händels Joseph sind dem Chor Halleluja! we will rejoice in the salvation, beide Themata des Mozartschen Kyrie, aber in Dur zu Grunde gelegt (Notenbeilage X, 2); auch ist das Hauptmotiv des Kyrie eleison und zwar in Moll in dem bekannten herrlichen Chor des Messias „Durch seine Wunden" (Notenbeilage X, 3) zu einer Fuge verarbeitet worden. Eine Vergleichung dieser Fuge mit der des Requiem zeigt, daß es mit der Versetzung des Themas aus einer Dur- in eine Moll-Tonart nicht gethan ist, und daß das für kontrapunktische Behandlung überaus günstige Motiv



— welches deshalb in fugirten Sätzen aller Zeiten wiederkehrt — nur als ein fruchttragender Keim gelten kann: der Meister bekundet sich erst in dem, was er daraus zu entwickeln versteht.

[39] Chrysander, Händel II S. 436 f.
[40] Tucher, Schatz d. evang. Kirchengesf. II, 151 Nr. 282.

Für die Gestaltung einer Doppelfuge aber ist die wesentliche Grundlage die Kombination der beiden einander nothwenig bedingenden Themata. Nun sind allerdings in dem Chor aus Joseph zwei ganz entsprechende Motive mit einander verbunden, und es ist kaum zu bezweifeln, daß Mozart gerade durch diese Kombination angeregt worden sei, allein schon aus den beigebrachten Proben sieht man, daß die Ausführung eine wesentlich verschiedene ist. Händel verarbeitet eigentlich nur das zweite Motiv — das übrigens in ähnlicher Weise öfter bei ihm wiederkehrt — und auch dieses in ganz freier Behandlung, das erste taucht nur mitunter wie ein mächtiger Fels von Wogen umschäumt aus dem lebhaften Figurenspiel hervor. Bei Mozart ist die fugirte Durchführung beider Motive die Aufgabe, deren Lösung eine gründlich verschiedene Behandlung voraussetzt, wie sie ohne eine geistige Wiedergeburt nicht ausgeführt werden kann. Noch einleuchtender ist, daß eine innerliche Umbildung erforderlich war, um aus Motiven einer kräftigen, fröhlich bewegten Lobpreisung die flehentliche Bitte eines Schuldbewußten um Erbarmen zu gestalten. Die Versetzung in die Molltonart zieht schon ganz äußerlich gefaßt eine so vollständige Umgestaltung der harmonischen Behandlung nach sich — und wir haben gesehen, wie ganz neu und eigenthümlich dieselbe bei Mozart ist — daß nicht an Übertragen, sondern nur an ein neues Schaffen zu denken ist. Dieses konnte aber nur aus der durch die eigenthümliche Aufgabe eines solchen Kyrie eleison! angeregten künstlerischen Stimmung hervorgehen, welche in dem Nachklingen jenes Händelschen Chors einen schon mehr äußerlichen Impuls fand. Wir stehen hier vor einem tiefen Geheimnis der Musik, wie es möglich ist, daß ein und derselbe schon in bestimmter Form ausgeprägte musikalische Gedanke durch die künstlerische Darstellung verschiedene, ja entgegengesetzte Empfindungen auszudrücken fähig wird. Wir ahnen, daß ihre Macht bis in die dunkle Tiefe des menschlichen Gemüthes hinabreicht, welche wie in einem einigen Keim alles umschlossen hält, was in steigender Entwickelung zu verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen gebildet auseinander geht. Die wunderbarsten und ergreifendsten Wirkungen übt die Musik, oft in kleinen Zügen, durch diese Macht aus; hier liegt ein merkwürdiges Beispiel vor, wie verschiedene Individualitäten verschiedene Aufgaben, von denselben

Grundmotiven ausgehend, jede in ihrer Art meisterlich gelöst haben. Wenn die Erfindung mit Recht als die das künstlerische Genie charakterisirende Gabe angesehen wird, so fällt damit die Forderung absoluter Neuheit nicht gänzlich zusammen. Wie in aller Kunst wird auch in der Musik vieles, was ein einzelner selbständig geschaffen, zum Gemeingut für alle, welche nach ihm kommen, deren Aufgabe es ist, fortzubilden und von dem Überkommenen aus Neues zu schaffen und zu gestalten. Reiche und bedeutende Naturen sind in dem Bewußtsein, durch die Kraft ihrer Individualität auch von einem gegebenen Punkt aus ein Eigenthümliches hervorzubringen, oft am unbefangensten einer solchen Anregung durch fremde Erfindung gefolgt. Einen schlagenden Beweis kann gerade hier J. Haydn geben, der als letzten Satz seines Quartetts in Fmoll eine Doppelfuge geschrieben hat, welche (wie die Notenbeilage X, 4 zeigt) aus bewußter Rivalität hervorgegangen scheinen könnte und gewiß allen Anspruch auf Selbstständigkeit hat. In welchem Umfange Händel nicht bloß eigene, sondern auch fremde Motive wieder aufgenommen, umgebildet und ausgearbeitet hat, ist neuerdings durch Chrysander bekannt geworden[41], und eins der merkwürdigsten Beispiele ist Glucks ausdrucksvolle Arie aus der Iphigenie in Tauris Je t'implore et je tremble (A. IV, Sc. 1), zu welcher ganz unverkennbar die schöne Gigue in Seb. Bachs Klavierübung (I, Part. 1) den Impuls gegeben hat[42]. Bei diesen Meistern wird niemand an Diebstahl aus Erfindungsnoth denken[43].

[41] [Außer der Händelbiographie ist hier besonders auf Chrysanders Aufsatz über Franc. Ant. Urio im Jahrg. 1878 und 1879 der A. M. Z. hinzuweisen. Daß Mozart auch an einer Stelle des Don Giovanni einer fremden Anregung folgte (oben S. 403 Anm. 180), ist ebenfalls von Chrysander zuerst bemerkt worden.]

[42] Dies ist schon von Cramer (Anecd. sur Mozart p. 26 f.), den J. A. P. Schulz aufmerksam gemacht hatte, nachgewiesen worden.

[43] G. C. P. Sievers erzählt (Mozart u. Süßmayr S. 15 f.), daß ihm in Ferrara ein Kapellmeister mittheilte, in einer Messe von Mozart sei ein ganzes Stück eines älteren italiänischen Meisters kopirt, was Santini bestätigte; Tonart der Messe und Namen des bestohlenen Komponisten hatte Sievers wieder vergessen. Daß Mozart in einer seiner vor 1780 für den Salzburger Dom unter den Augen seines Vaters geschriebenen Messen ein fremdes Stück einschob, ist undenkbar. A. Schiffner berichtete (A. M. Z. XLV S. 581), Händel und Mattheson, Telemann und Mozart hätten Reinhard Keiser geplündert. Al. Fuchs forderte ihn auf (Cäcilia XXIII S. 95 f.) den Beweis zu liefern; Schiffner, der wahrscheinlich eine Keisersche Partitur so wenig als Mozart gesehen hatte, ist ihn schuldig geblieben.

Ein eigenthümlicher Theil der Seelenmesse, besonders in der musikalischen Gestaltung hervorragend, ist das alte lateinische Gedicht Dies irae, welches meistens nicht ganz eigentlich als eine Sequenz bezeichnet wird[44]. Es hatte sich nämlich im Ritus der Messe die Sitte festgestellt, daß bei dem Alleluja des Graduale in der feierlichen Messe, welches die Gemeinde und später der Chor erwiederte, die letzte Silbe ja zu einem jubilus erweitert wurde, indem man auf derselben lang ausgedehnte melismatische Reihen (sequentiae) sang, welche bei den verschiedenen Festen verschieden gebildet waren. Nachdem diese allmählich so künstlich ausgebildet waren, daß ihr Vortrag große Schwierigkeiten machte und eine besondere Übung verlangte, kam man auf den Gedanken, diesen bloß vokalisirten Melodien (Neumen) Texte unterzulegen, welche prosae genannt wurden, weil sie an kein bestimmtes Metrum oder Rhythmus gebunden waren, sondern, indem jeder Note eine Silbe zuertheilt wurde, der Melodie folgten. Das größte Verdienst um diese Prosen, welche nun ebenfalls Sequenzen genannt wurden, erwarb sich im neunten Jahrhundert Notker der Stammler mit seinen Schülern und Nachfolgern in der Sängerschule von St. Gallen[45]. Wenn er nicht der Erfinder ist, so hat er sie wesentlich ausgebildet. Ausgehend von den alten Allelujajubilationen benutzte er diese theilweise und begründete in eigenthümlicher Fortbildung eine feste Form, theils durch regelmäßig wiederkehrende Schlüsse, theils durch die, wenn auch nicht ausnahmslos befolgte Norm, jede melodische Reihe zweimal wiederkehren zu lassen, mit häufiger Anwendung einer Art von Refrain. Dadurch erhielten auch die Texte eine gewisse Regelmäßigkeit, die freilich von metrischer oder rhythmischer Gesetzmäßigkeit noch weit entfernt war. Mit diesen Sequenzen kam ein frisches Element lebendiger Bewegung in das streng geschlossene Ritual, und der Gemeinde wurde, da sie an die Stelle der Responsorien traten, eine kräftigere Betheiligung am Gottesdienst erwirkt. Daher traten sie in eine unmittelbare Wechselwirkung mit der volksmäßigen Poesie, und indem die Texte der Sequenzen mehr und mehr eine feste, kunstgemäße Form annahmen, verfolgten sie den gleichen Entwickelungsgang mit jener. Zunächst wurde der Reim, der anfangs hie und da vereinzelt sich

[44] Ferd. Wolf, Üb. die Lais, Sequenzen und Leiche S. 29 f. 76 f. 91 f.
[45] Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens S. 39 f.

zeigte, regelmäßig eingeführt; die beiden der gleichen melodiſchen Choralreihe untergelegten Zeilen wurden durch Reime gebunden, die Refrainzeilen ebenfalls, ſie wurden in verſchiedene Strophen vereinigt, und allmählich auch die Gleichzahl der Silben hergeſtellt. Dieſe Sequenzen, die einer großen Mannigfaltigkeit fähig waren, fanden in Deutſchland, Frankreich und England — weniger in Italien — außerordentlichen Beifall, man dichtete deren eine ſo große Anzahl, zum Theil auf ſchon bekannte Melodien, daß ſie den feſt geſchloſſenen Charakter des Ritus zu bedrohen ſchienen. Die Kirche ſchloß ſie deshalb vom Gebrauch beim Gottesdienſt aus, bis auf drei, Victimae paschali, Veni sancte spiritus, Lauda Sion salvatorem, welche allein in die in Folge des Tridentiniſchen Dekrets 1568 revidirte Ausgabe des Breviars aufgenommen ſind.

Bei der Seelenmeſſe kann von einer Sequenz eigentlich nicht die Rede ſein, weil in derſelben kein Alleluja angeſtimmt wird, dem dieſelbe angehört, allein nach Analogie der Sequenzen hatte man in der Seelenmeſſe dem auf das Graduale folgenden Tractus, der die Vorbereitung zu der Verleſung des Evangeliums bildet, ein Gedicht auf das jüngſte Gericht angeſchloſſen. Wann dies geſchehen ſei, iſt unbekannt, bereits im Jahre 1385 erwähnt Barthol. Albizzi dasſelbe als Beſtandtheil der Seelenmeſſe, und als ſolcher iſt es auch neben jenen drei Sequenzen anerkannt und beibehalten worden. Mit völliger Sicherheit iſt der Verfaſſer derſelben nicht ausgemittelt, doch iſt es am wahrſcheinlichſten von dem Franziskaner Thomas von Celano, der 1255 noch lebte, gedichtet[46].

Für die Bedeutung des Dies irae in dem muſikaliſchen Theil der Seelenmeſſe iſt ſchon der Umſtand maßgebend, daß es gewiſſermaßen die Stelle des Gloria und Credo vertritt, welche hier nicht geſungen werden. Statt der Freudigkeit und Zuverſicht jener Sätze finden hier die Betrachtungen des ſündigen Menſchen, der ſich das Gericht des Herrn vergegenwärtigt, ihren Ausdruck; es leuchtet ein, daß von hier aus der Ton des Ganzen beſtimmt werden muß. Das Gedicht iſt ſchon durch die Kraft und Schönheit des Wortklanges, welche keine der zahlreichen

[46] Mohnike, Kirchen- und litterar-hiſtor. Studien und Mittheilungen I S. 3 f.

Überſetzungen erreicht[47], für die Muſik wie gemacht; aber auch die Darſtellung kommt der Kompoſition entgegen. Ganz im ſtrengen Sinn der Kirche, mit durchgängigen Beziehungen auf die Worte der Schrift, werden mit kräftigen Zügen und lebhaften Farben die Schrecken des Gerichts geſchildert, ebenſo eindringlich auch an die Barmherzigkeit und Güte des Mittlers gemahnt; neben die Furcht vor der Verdammnis tritt die Hoffnung auf Erlöſung, und aus der Zerknirſchung eines reuigen Gemüths ringt ſich die gläubige Bitte empor. Tief ergreifende Gefühle werden überall angeregt, ſtarke Kontraſte ſind ſcharf aneinander gerückt, kurze aber prägnante Andeutungen fordern die muſikaliſche Darſtellung zu energiſcher Charakteriſtik auf. Dieſe wurde noch begünſtigt durch die freiere Stellung des Gedichts im Ritus. Wie der Prediger mit ſeiner Mahnung ſich individueller an die Gemeinde wendet, als der Prieſter, der das Meßopfer darbringt, ſo iſt auch der Komponiſt weniger gebunden, indem er das furchtbare Gemälde des jüngſten Gerichts enthüllt und ſeine eindringliche Mahnung predigt, als wenn ſeine Töne die einzelnen Akte der Meſſe begleiten. Daher findet man durchgängig im Dies irae freiere Haltung, lebhafteren Ausdruck. Auch hat ſich für die muſikaliſche Behandlung desſelben keine ſo feſte Tradition wie in den übrigen Theilen der Meſſe gebildet, obgleich eine Gliederung des Gedichtes in beſtimmte Abſchnitte durch den Verlauf der Vorſtellungen wie durch das Bedürfnis muſikaliſcher Geſtaltung indicirt iſt.

Die Vorſtellung von dem Schrecken des der Erſcheinung des Herrn vorangehenden Weltuntergangs, mit welcher das Gedicht beginnt, bedingt einen lebhaften, kräftigen, ja rauſchenden Ausdruck. Daher tritt hier, und hier zuerſt, der Chor als eine kompakte Maſſe auf, die ſich nur einmal trennt, wo der Baß ausruft: quantus tremor est futurus! — die einzige Stelle, welche etwas von Malerei annimmt —, während die anderen Stimmen jammern: dies irae! dies illa!, bis alle ſich zu dem Ausdruck der furchtbaren Majeſtät, in welcher der Richter erſcheinen wird, einigen. Die Wirkung dieſes Chors gegenüber dem, was voranging, beruht zum großen Theil auf der hohen Lage der Singſtimmen, deren lauter und greller Ton durch die Begleitung der

[47] Die Überſetzungen ſind geſammelt von F. G. Lisco, Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht, Beitrag zur Hymnologie. Berlin 1840.

Saiteninſtrumente, die entweder in Sechzehnteln hinrauſchen oder in ſynkopirten Noten ſich haſtig treiben, gehoben wird. Ohne Anwendung neuer Mittel — die Poſaunen ſind hier nicht einmal gebraucht, um den Klang ſchärfer zu halten — verſetzt eine vollkommen veränderte Klangfarbe den Hörer wie in eine andere Region. Dazu wirkt auch die Harmonie durch einzelne herbe und ſchroffe Akkorde, namentlich durch das nach dem Abſchluß in Edur überraſchend eintretende Cmoll bei der Wiederholung des Quantus tremor und den Rückgang nach Adur, anderer treffender Züge nicht zu gedenken, wie der Imitation des Tenor beim erſten Quantus tremor, die das Staunen ungemein lebendig ausdrückt.

Nachdem der Tumult und Schrecken des Weltuntergangs vor die Sinne gerückt iſt, beginnt das Gericht — die Poſaune ruft alle Kreatur vor den Thron des Richters. Eine Tenorpoſaune verkündigt dasſelbe durch einen einfachen Gang, der einen feierlichen Aufruf wiedergiebt, und von einer Baßſtimme aufgenommen wird, mit welcher die Poſaune ſich gewiſſermaßen konzertirend in ernſter und würdiger Weiſe vereinigt[48]. Dann ſetzen nach einander eine Tenor-, Alt- und Sopranſtimme die Schilderung des Gerichts und ſeiner unerbittlichen Strenge fort und einigen ſich zuletzt zaghaft und flehend in den Worten cum vix iustus sit securus. Offenbar hat Mozart mit Abſicht darauf verzichtet, hier die Angſt vor dem Gericht hervorzuheben, er wollte dem Entſetzen des Weltenbrands gegenüber, den tiefen Eindruck, den die Vorſtellung des Weltenrichters nicht ſowohl auf die Sinne als auf das Gemüth macht, durch eine edle Ruhe bezeichnen; allein er iſt hier hinter ſeiner Aufgabe zurückgeblieben. Jeder einzelne Abſchnitt iſt ausdrucksvoll, würdig, ſehr ſchön und namentlich der Schluß von hinreißendem Wohllaut, aber das einzelne wie das Ganze reicht nicht an die Höhe und Größe der Vorſtellung, welche in uns lebendig werden ſoll[49].

Der Gedanke, daß vor dem Herrn niemand gerecht iſt, ruft die Vorſtellung des in furchtbarer Herrlichkeit thronenden Richters wiederum hervor, die in dem nun folgenden Chor mit

[48] Hiller hatte aus Rückſicht auf den ungenügenden Poſanniſten das Solo vom fünften Takt an dem Fagott übertragen, was dann in die frühere gedruckte Partitur überging (Cäcilia VIII S. 54 f., vgl. A. M. Z. IV S. 10).

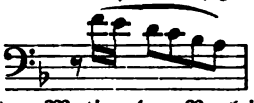
[49] Hiermit ſtimmt ein ſehr begeiſterter Verehrer des Requiem (A. M. Z. XVI S. 617) und, was den Schluß anlangt, auch Ulibicheff überein (I p. 252).

erschütternder Gewalt ausgedrückt wird. Die Anlage derselben läßt deutlich erkennen, wie der Wortklang auf die musikalische Konzeption Einfluß übt. Der dreimalige Ausruf rex! und dann rex tremendae majestatis macht schon gesprochen einen gewaltigen Eindruck; durch den von den Blasinstrumenten unterstützten Chor mit aller Kraft des Klanges in einfachen, aber mächtigen Akkorden gesungen, wirken sie fast überwältigend, und die energische punktirte Figur der Saiteninstrumente, welche die Pausen füllt, um vor jenem Ausruf wie erschrocken zurückzuweichen, läßt sie um so stärker hervortreten. Diesem Eindruck ordnet sich auch der Gedanke an die Gnade Gottes anfangs noch unter, während Sopran und Alt, in strenger Imitation sich theilend, das rex tremendae majestatis wiederholen, und die Saiteninstrumente ihre gewaltige Figur, aber nun ebenfalls in zweistimmiger Imitation, durchführen, rufen Tenor und Baß mit einem charakteristischen Motiv ebenfalls in strenger Imitation qui salvandos salvas gratis, was mit Vertauschung der oberen und unteren Stimme wiederholt wird, bis sich alle vier Stimmen in dem ganzen Anrufe vereinigen — ein Satz von der konzisesten Strenge und Kraft. Aber der Hinweis auf die Gnade ruft auch die Bitte hervor, aus den mehr und mehr verklingenden Figuren der Saiteninstrumente tönen erst einzelne Rufe salva me! hervor, dann sammeln sich alle wie in einem Erguſse innigsten Gefühls[50] zu der Bitte: salva me fons pietatis![51].

Und nun gewinnt der Gedanke an die Barmherzigkeit des Erlösers, an sein Werk, die Menschheit mit Gott zu versöhnen, Eingang, an ihn wendet sich nun die fromme Bitte, daß er eingedenk seiner Mühen für den Schuldbewußten eintrete. Die Strophen, welche diesen Kreis von Vorstellungen ausdrücken, sind zu einem Quartett der Solostimmen zusammengefaßt, wie denn der Sologesang hier sowohl durch den sanfteren Charakter als auch durch die mehr individuelle Haltung der Empfindung

[50] Unbeschreiblich schön ist der Eintritt des kleinen Sextenakkordes auf g statt des Moll-Dreiklangs, welchen man erwartet.

[51] Der Schluß des in Gmoll stehenden Satzes in Dmoll war Schwencke (A. M. Z. IV S. 11) so auffallend, daß er vermuthete, Mozart habe ursprünglich diesen Chor weiter auszuarbeiten beabsichtigt. Allein die einzelnen Sätze der Sequenz hängen, wenn auch für sich abgeschlossen, doch unmittelbar mit einander zusammen; die Wendung nach Dmoll aber macht Mozart, weil der folgende Satz aus Fdur geht.

hervorgerufen wird. Dies Quartett ist das ausgedehnteste und ausgeführteste Musikstück des Requiem, und durch seine Anlage und Durchführung, durch Reichthum und Bedeutung der einzelnen Motive, durch die Feinheit der Detailausführung und den Geist, der das Ganze durchweht, vielleicht das vorzüglichste von allen, jedenfalls eins der schönsten und edelsten Musikstücke dieser Gattung, welche je geschrieben worden sind. Mozart erkannte das selbst an, denn er sagte seiner Frau, nachdem er das Recordare niedergeschrieben hatte, wenn er vor der Vollendung des Requiem sterben solle, sei es ihm von der größten Wichtigkeit, dieses Stück noch aufgesetzt zu haben[52]. Den Haupttheil des Satzes, welcher, nachdem ihn das Ritornell hervorgehoben hat, zu Anfang, in der Mitte und gegen den Schluß wiederkehrt, bildet ein von zwei Stimmen imitirend vorgetragenes Motiv, dessen inniger Ausdruck durch die Sekundvorhalte eine schöne Beimischung von Strenge erhält. Es wird durch einen figurirten Baß unterstützt, dessen erster Takt  den Keim enthält, aus welchem die meisten Motive der Begleitung und der Zwischenspiele entwickelt werden, wie sie denn in zweistimmiger kanonischer Imitation der Geigen, mit einer Figur der Bratsche in Gegenbewegung auf einem Orgelpunkt im Baß das Ritornell abschließt. Nachdem dieser zweistimmige Satz von Alt und Baß, dann von Sopran und Tenor vorgetragen ist, vereinigen sich alle Stimmen in freier Bewegung mit der flehentlichen Bitte ne me perdas illa die! zu einem ausdrucksvollen Abschluß. In den ersten Zwischensatz theilen sich anfangs die Stimmen in kurzen respondirenden Phrasen, die durch den figurirten Baß zusammengehalten werden, und schließen gemeinsam ab, worauf der erste Satz verkürzt sich wiederholt. Nun tritt ein neues Motiv von wesentlich harmonischem Charakter ein, dessen Wirkung in dem durch den Kontrast der hohen und tiefen Stimmlage hervorgehobenen dreifach gesteigerten Fortschritt der Akkorde beruht. Darauf zertheilen sich die Stimmen von neuem und bereiten den letzten Eintritt des ersten Satzes vor, der mit einem kurzen Einschiebsel wiederholt wird; der vollständige Abschluß wird ebenso spannend als befriedigend durch einen schönen

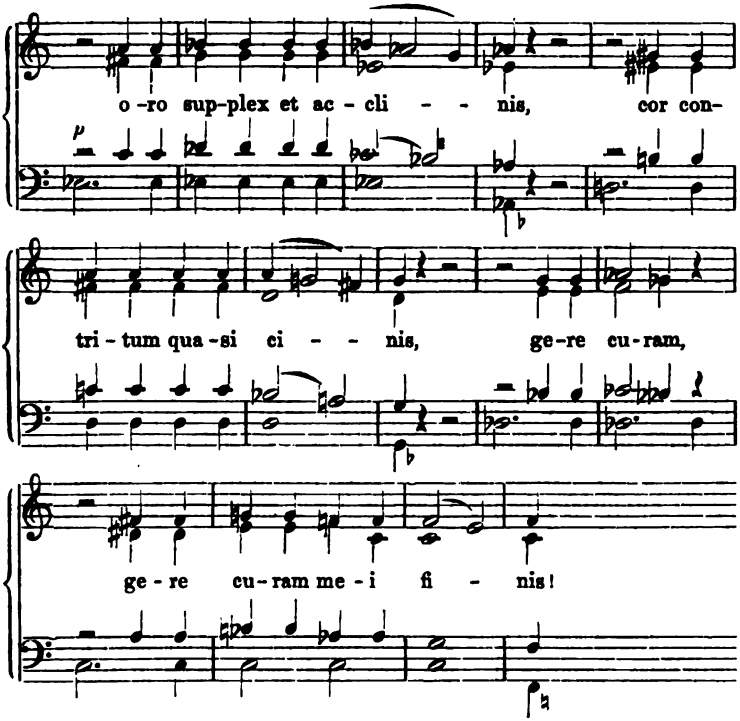
[52] Hogarth, Mem. of the opera II p. 199.

Gang der einander folgenden und begegnenden Stimmen herbeigeführt. Doch wie vermöchte ein solches Skelett eine Vorstellung von der Schönheit zu geben, welche dieses wunderbare Quartett belebt, einer Schönheit, deren eigenthümlicher Reiz darin beruht, daß die Blüthe lieblichster Anmuth durch strenge Keuschheit und tiefen Ernst geadelt erscheint. Und solchen Reiz verdankt es der Einfachheit und Wahrheit der Empfindung, für welche dem Meister auch der rechte Ausdruck und das rechte Mittel zu Gebote stand; denn nie ist durch irgendwelche Kunst das aus dem Bewußtsein eigener Schwäche aufkeimende trostreiche Gefühl frommen Vertrauens auf die Barmherzigkeit Gottes wahrer und schöner ausgedrückt worden als in diesem Recordare.

Die Strophe, welche abgelöst ist, thut der zum höllischen Feuer Verdammten im Gegensatz der Erlösten Erwähnung, und diese Vorstellung paßte nicht zu dem Charakter ruhiger Fassung, welcher den ganzen vorigen Satz beherrscht. Es war vielmehr, wie in dem ganzen Dies irae die Kontraste scharf betont werden, üblich geworden, die Qual der Verdammten ebenso nachdrücklich hervorzuheben als den Frieden der Erwählten. Demgemäß treten hier die Männerstimmen den Frauenstimmen gegenüber. Jene vergegenwärtigen in imitirenden kurzen Phrasen, die bei der Wiederholung durch den raschen Wechsel von Dur und Moll und scharfe Vorhalte noch peinlicher und unruhiger werden, und denen eine rhythmisch prägnante, von den Saiteninstrumenten unisono vorgetragene Figur etwas ungemein Heftiges giebt, die Pein der Hölle. Die Frauenstimmen, nur durch einen ruhigen Gang der Violinen unterstützt, sprechen leise inniges Flehen um Erlösung aus, das bei der Wiederholung ebenfalls durch einige Vorhalte einen schmerzlich gesteigerten Ausdruck erhält[53]. Alle diese Betrachtungen und Empfindungen haben den Blick auf das eigene Innere zurückgewendet, welches Buße und Reue umwandeln müssen, daß es der göttlichen Gnade theilhaftig werden könne.

[53] G. Weber mochte sich nicht entschließen, Mozart eine Behandlung zuzutrauen, welche „die egoistische Niederträchtigkeit des Textes con amore heraushebe, und durch das wildhetzende Unisono der Saiteninstrumente den Weltenrichter recht ohrenbläserisch antreibe, die vermaledeite Sünderkanaille in den tiefsten Abgrund der Hölle zu schleudern, um dann den Sänger zu den lieben Gebenedeiten zu rufen" (Cäcilia III S. 220 f.). Das Mißverständnis der Textworte ist ebenso klar als das Verkennen der künstlerischen Intention, den qualvollen Zustand der Verdammten der Phantasie lebendig vorzuführen, um daraus die Sehnsucht nach der Erlösung um so viel inniger hervorgehen zu lassen.

und mit dem Gefühl innerer Zerknirschung tritt der tiefste und bedeutsamste Moment ein. Und hier vereinigen sich die Singstimmen ganz leise in einer Folge von Harmonien, wie sie kein sterbliches Ohr gehört hatte



Unwillkürlich beugt man sich tief ergriffen bei der Verkündigung eines Mysteriums, das der Mund nicht auszusprechen vermag; widerstandslos den ungeahnten Wandlungen des Harmonienstroms hingegeben, empfindet man, wie auch im Grunde des Gemüthes sich in leisen Schauern löst, was gebunden war und umwandelt in innerer Wiedergeburt, man fühlt sich umwittert vom Hauch der Ewigkeit, deren Schwingen das Haupt des schon vom Tode berührten Meisters umrauschten.

Dem innig gerührten Gemüth wird der Tag des Zorns zum Tag der Thränen, und so beginnt das Lacrimosa dies illa mit sanfter Klage, welche vor der furchtbar ergreifenden Vorstellung der aus den Gräbern aufsteigenden Todten zurücktritt, die in einem mächtigen durch den aufsteigenden Gang der Melodie, die

vorwärts drängende Harmonie bedingten Crescendo prachtvoll ausgedrückt ist. Und mit dem Angstruf homo reus entfiel dem Meister die Feder, er vermochte nicht mehr zu schreiben, was sein Innerstes so tief erschütterte: huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine!

Wie weit Süßmayrs Ergänzung die Absicht Mozarts erreicht habe, ist natürlich nicht zu entscheiden; mit Recht ist gewiß die Andeutung der ersten Takte wieder aufgenommen und ausgeführt, und der Schluß hat eine großartige Feierlichkeit[54]. Auffallend ist es, wie von hier an die Posaunen viel reichlicher angewandt werden als zu Anfang. Sieht man, wie sparsam und eigenthümlich Mozart im Requiem und im Tuba mirum dieselben benutzt hat und vergegenwärtigt man sich die charakteristische Verwendung in der Zauberflöte, so wird es fraglich, ob er selbst sie so oft nur zur Unterstützung der Singstimmen gebraucht hätte, obwohl dies damals in der Kirchenmusik sehr gewöhnlich war.

Das Offertorium gehört wieder dem Ritus an und verlangt daher einen etwas anderen Charakter, eine fester geschlossene Form der Darstellung als das Dies irae. Es zerfällt in zwei Haupttheile, von denen der erste (Domine Jesu Christe) die Bitte ausspricht, daß die Seelen der Verstorbenen nicht zur Hölle fahren, sondern vom Erzengel Michael zum Lichte geführt werden mögen. Der ernst bewegte Charakter der musikalischen Darstellung erhält durch die mehrfach wiederkehrende Erwähnung der Höllen-

[54] [Der Herausgeber ist sich wohl bewußt, daß den brieflichen und handschriftlichen Zeugnissen gegenüber subjektive Vermuthung nur sehr beschränktes Recht hat, sich geltend zu machen, und nur mit Bedenken möchte er einer solchen bezüglich des Lacrimosa Ausdruck geben. Nach der oben mitgetheilten, in ihrem Kerne unbedingt glaubwürdigen Erzählung Schacks (S. 642) sangen Mozart und seine Freunde am Tage vor seinem Tode das Requiem, hörten aber im Lacrimosa auf, weil Mozart „im Gefühl, daß er es (doch wohl das Requiem) nicht vollenden werde", von zu großem Schmerze ergriffen wurde. Nimmt man die Erzählung buchstäblich, dann müßten sie das Lacrimosa fertig vor sich gehabt haben. Aber auch wenn bezüglich des Satzes, in welchem sie aufhörten, ein Gedächtnisfehler Schacks angenommen werden sollte, so kann man sich doch die Situation schwer vorstellen, wenn die einzelnen nicht ausgeschriebene Stimmen vor sich hatten. Solche wenn auch flüchtig geschriebene Stimmen könnten immerhin jene Zettel enthalten haben, welche die Wittwe auf Mozarts Tische fand. (S. auch Constanzes Worte S. 653 f.) Daß das Lacrimosa auch in seinem weiteren Verlaufe Mozarts würdig ist, dürfte nicht zu bestreiten sein; daß es so wie wir es haben auch von Mozart konzipirt sei, dafür scheint jene Erzählung immerhin einen Anhalt zu bieten. Wie ich nachträglich sehe, hat schon Pressel (a. a. O. S. 229) aus jener Erzählung die Echtheit des Lacrimosa gefolgert. Auch Spiro (A. Musikz. 1888 Nr. 23) hält dasselbe für Mozartisch.]

ſtrafen etwas Herbes und Unruhiges, das ihn vom Requiem unterſcheidet, welchem er ſonſt dem durchgehends ſchmerzlichen Ausdruck nach verwandt iſt. Die ſcharfen, im Text hart neben einander geſtellten, auch durch die Muſik ſtark accentuirten Gegenſätze ergeben eine Gliederung meiſt kurzer Sätze, die zu größeren einander entſprechenden Gruppen zuſammentreten. Erſt die Worte ne absorbeat eas tartarus werden in einem kurzen Fugato durchgeführt, das durch die charakteriſtiſchen Septimenſprünge des Themas wie die von den Saiteninſtrumenten im Uniſono durchgeführte kräftige Sechzehntelfigur ungemein herbe wirkt. Dagegen ſticht die von den Soloſtimmen in kanoniſcher Imitation vorgetragene ſanfte Melodie sed sanctus signifer Michael wohlthuend ab — die einzige Stelle, welche wie ein tröſtliches Licht aus dieſem überaus dunkel gefärbten Satze hervorſchimmert. — Der ganze Satz ſchließt mit den Worten quam (lucem sanctam) olim Abrahae promisisti in einer ausgeführten Fuge ab, deren künſtliche Arbeit noch durch die Begleitung geſteigert wird, welche ein eigenes Motiv in ſtrenger Imitation ſelbſtändig durchführt, durch ihren energiſchen Charakter aber auch den Geſammteindruck der Fuge bedeutend erhöht. G. Weber tadelte dieſe Fuge, welche einen Nebengedanken unverſtändig in zweckloſer Breite ausführe und dieſelben unbedeutenden Worte zum Überdruß wiederholen laſſe[55]; wogegen ſchon Seyfried auf die Tradition hingewieſen hat, welche hier eine ausgeführte Fuge verlangte[56], die auch an ſich hier nicht unpaſſend iſt. Denn der Gedanke iſt kein Nebengedanke, er begründet das Vertrauen, mit welchem die Bitte ausgeſprochen wird, und bildet dadurch das Fundament des ganzen Satzes. Für ſolche kurze Sentenzen von eindringlicher Kraft und tiefgreifender Bedeutung iſt gerade die Fuge die geeignete Form, und in dieſer hat jene eigenthümliche Miſchung von Vertrauen auf die göttliche Verheißung und von quälender Unruhe beim Gedanken an Tod und Hölle, die ſchon den erſten Satz des Requiem, wenn gleich viel milder, charakteriſirt, einen merkwürdig ergreifenden Ausdruck gefunden. Einzelne Stellen ſind von großer, obwohl herber Schönheit, wie ſie dieſem Satze geziemt, namentlich die abſchließenden Stellen de profundo lacu. in obscurum, et semini eius.

[55] Cäcilia III S. 222 f.
[56] Cäcilia IV S. 296.

Der zweite Theil (Hostias et preces) hat einen ungleich ruhigeren Charakter, wie denn Sammlung des Gemüths dem geziemt, der mit seinem Opfer vor dem Herrn tritt. Das Moment der auch hier nicht völlig zurückgedrängten Unruhe ist daher wesentlich in die synkopirte Bewegung der Geigen gelegt, die Singstimmen gehen fast immer zusammen in ruhiger Bewegung, die meistens mit treffendem Ausdruck die Deklamation der Worte wiedergiebt. Aber dieser einfache Satz verräth durch die eigenthümlichste harmonische Behandlung die Hand des Meisters, die ihm einen ganz fremdartigen Ausdruck giebt, welcher namentlich bei den Worten tu suscipe pro animabus illis quarum hodie memoriam facimus und zwar jedesmal in ganz neuer Weise durch Spannung und Lösung gleich wunderbar überrascht und befriedigt.

Bis hieher steht es durch Mozarts eigene Handschrift fest, was Süßmayrs Ausführung überlassen geblieben war. Obgleich selbst bei durchgeführter selbständiger Begleitung, wie im Recordare, Quam olim seine Aufzeichnungen für einen kundigen Musiker genügen, um alles Wesentliche daraus abzuleiten, so zeigt doch schon das oben (S. 651, Anm. 10) angeführte Beispiel, wieviel Spielraum im einzelnen noch der Ausführung geblieben war, und einzelne Versehen nicht zu rechnen, so hätte Mozart selbst in der Behandlung der begleitenden Stimmen gewiß manche Feinheit offenbart, die man jetzt nicht ahnt. Von den Blasinstrumenten ist fast gar nichts angedeutet, und wenn auch Mozarts mündliche Unterweisung hiebei eingetreten ist, so bleibt doch mancher Zweifel. Indessen ist die ganze Bearbeitung so ausgefallen, daß sie nicht stört, die wesentlichen Intentionen hervortreten läßt, und man kann sich überzeugen, daß Süßmayr nirgend versucht hat, zu ändern und Eigenes einzuschwärzen.

Von den letzten drei Sätzen steht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der von der Wittwe Mozarts bestätigten positiven Behauptung Süßmayrs gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil Mozart an denselben hatte. Bereits bei der Bekanntmachung des Süßmayrschen Briefes wurde bemerkt, „daß die bekannt gewordenen Kunstprodukte des Hrn. Süßmayr die Behauptung eines wesentlichen Antheils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen“[57];

[57] A. M. Z. IV S. 4.

ſpäter äußerte Rochlitz ſeinen Verdacht beſtimmter[58]. G. Weber, der in den erſten Sätzen vielfach Mozart nicht erkennen konnte, hat umgekehrt an den letzten Sätzen ihm einen beſtimmten Antheil zugeſprochen[59]. Mit großer Lebhaftigkeit ſprach auch Marx ſeine Überzeugung aus, daß der Hauptſache nach hier Mozarts Werk zu erkennen ſei[60]. Sie gründet ſich ſchließlich nur auf die Anſicht, daß dieſe Sätze Mozarts würdig ſeien, und daß man Süßmayr dieſelben nicht zutrauen könne; jedenfalls muß die äſthetiſche Kritik durch den Gedanken an den ſchweren ſittlichen Vorwurf, den ſie zu erheben gezwungen wird, ſehr zur Vorſicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet[61], nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süßmayr dieſe Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die Oſanna-Fuge nach dem Benedictus groß ausführen wollen, und auch zu der Schlußfuge cum sanctis ein neues Thema im Kopf gehabt, ſo ſind die Gründe für dieſe Meinung ſchwerlich ernſthaft geprüft worden. Ein Umſtand iſt dagegen meines Wiſſens nicht in Betracht gezogen worden. Wenn bei Mozarts Tode die letzten drei Sätze ganz fehlten, ſo lag es, ſollte man denken, viel näher, ſie aus einer der handſchriftlichen Meſſen zu ergänzen, die ja ganz unbekannt waren, als ſie von Süßmayr neu ſchreiben zu laſſen, und vor dem Beſteller wäre dies Verfahren weit eher zu rechtfertigen geweſen. Aber die Verwirrung und Sorge, in welcher die Wittwe ſich gleich nach Mozarts Tode befand, kann manches veranlaßt haben, was unter anderen Umſtänden nicht geſchehen wäre.

Frz. Xav. Süßmayr, der als junger Mann von 27 Jahren damals Salieri's[62] und Mozarts Unterweiſung genoß, hatte ſich an den letzteren eng angeſchloſſen, ging in ſeinem Hauſe aus und ein und war in jener Zeit, wie Seyfried ſich ausdrückt, „des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte“[63]. Es gelang

[58] Cäcilia IV S. 289. A. M. Z. XXV S. 687 f.

[59] Cäcilia III S. 226. IV S. 279. [60] Berl. Muſ. Ztg. 1825 S. 378 f.

[61] Cäcilia IV S. 307. [Auch Dr. Preſſel hält dieſe 3 Sätze dem Entwurfe nach für Mozartſchen Urſprungs.]

[62] Die Wiener Zeitung zeigt an, die Muſik der am 8. Juli 1793 zuerſt aufgeführten Oper l'incanto superato ſei geſetzt von Hrn. Franz Sießmayr „Schüler des Hrn. Salleri“.

[63] Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 61: „Noch dient ihm zu nicht geringer Empfehlung, daß er ein Schüler Mozarts iſt und von ſelbigem ſehr geſchätzt war. Auch hat er an einige unvollendete Werke dieſes großen Genius die letzte Hand

ihm so gut, sich die Faktur Mozarts anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, daß Seyfried behauptet, man würde mehrere seiner Werke ernsten Stils für Mozartsche halten, wenn es nicht feststände, daß sie von Süßmayr wären[64]; von Instrumentalkompositionen, die auch ganz Mozarts Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten desselben gelten können, hat mir Hauptmann berichtet. Sievers, der sich Süßmayrs lebhaft angenommen hat, erinnert an seinen Spiegel von Arkadien, welcher sich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, die als Muster ebensowohl des graziösen und doch charakteristischen als des tragisch-ernsten Stils galten, so daß man ihn nicht ohne weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe[65]. Eine genauere Prüfung seiner Opern Der Spiegel von Arkadien (1794) und Soliman II. (1800), sowie einiger kleinerer Kirchenkompositionen hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte Faktur und fast durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozartscher Weise bei ihm finden lassen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einfluß derselben stand, konnte eine gewisse Frische und Lebendigkeit wohl darüber täuschen, daß hier nur von einer äußerlichen Aneignung dessen, was sich absehen läßt, die Rede sein kann, und daß bei guter Begabung doch Geist, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Diesen Maßstab wird man also an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.

Das Sanctus und Osanna sind kaum von der Art, daß sie eine ganz bestimmte Entscheidung zulassen. Daß das Sanctus sehr kurz und knapp gehalten ist, würde nicht dagegen sprechen, daß es von Mozart sei, denn alle Sätze des Requiem, soweit nicht die fugirte Behandlung sie ausgedehnt hat, sind in ähnlicher Weise gedrängt. Ebensowenig durfte man eine unangenehme Fortschreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin, daß der Satz den Charakter würdiger Pracht sehr

gelegt" — was nur auf das Requiem gehen kann. [Daß Süßmayr sich von Mozart manchen übermüthigen Scherz gefallen lassen mußte, geht aus zahlreichen Briefstellen hervor, s. o. S. 578 u. a. Persönlich schätzte Mozart ihn offenbar nicht sehr; daraus kann aber auf die Beurtheilung, die er ihm als Musiker zu Theil werden ließ, nicht ohne weiteres ein Schluß gezogen werden.]

[64] Cäcilia III S. 295.

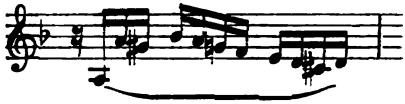
[65] G. L. P. Sievers, Mozart u. Süßmaier S. 8 f.

gut ausdrückt, und der Eintritt des Pleni sunt coeli von wahrhafter Majestät ist, um ihn Süßmayr bestimmt abzusprechen. Gewiß steht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den besten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des Osanna ist lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präcision tadellos; es ist nichts dagegen einzuwenden, daß Mozart sie geschrieben haben könne, allein, daß ein talentvoller, wohl geschulter Musiker wie Süßmayr sie nicht habe schreiben können, dafür werden schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein.

Etwas anders verhält es sich mit dem Benedictus, bei welchem nach der üblichen Auffassung Solostimmen eintreten, in einem lang ausgesponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter sagt von demselben: „Das Benedictus ist so vortrefflich als möglich, und kann nicht von Mozart sein, die Schule entscheidet so etwas. Süßmayr kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht, und davon finden sich in dem schönen Benedictus hier und dort Spuren“[66]. Er hat gewiß Recht. Das erste vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke, die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen, könnte sehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonika einsetzt, und die Hinüberleitung in die Dominante ist sehr lahm, noch lahmer nach dem Abschluß des ersten Theils das mühsame Festsetzen in F dur, und statt einer Durcharbeitung, die man hier erwartet, der unmittelbare Rückgang durch die Septime in den ersten Theil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird. Weder die Anlage, noch die Durchführung ist Mozarts würdig. Ferner ist es kaum glaublich, daß er im Zwischenspiel das et lux perpetua aus dem Requiem in so auffallender Weise kopirt haben würde, wie es hier geschehen ist, ohne daß ein Grund zu einer Anspielung auf jene Stelle vorliegt. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Instrumentation in Betracht. Sie ist zwar auch in den anderen Sätzen nicht von Mozart ausgeführt, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen, und unterscheidet sich von der aller anderen Sätze auch durch die Anwendung von zwei Posaunen, die Mozart sonst nie anwendet, und die hier wie zum Ersatz von Hörnern gebraucht

[66] Zelter, Briefw. m. Goethe IV S. 353.

sind. Endlich ist der Charakter an manchen Stellen süß und weichlich und sticht in dieser Hinsicht gegen den Ernst der übrigen Sätze, auch gegen das Tuba mirum sehr merklich ab[67]. Das Osanna ist wie gewöhnlich eine Wiederholung des ersten, nur sind wegen der veränderten Tonart die Stimmen versetzt und das Ganze um fünf Takte verkürzt.

Aber in eine ganz andere Region versetzt uns das Agnus Dei. Hier ist die innige tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den ersten Sätzen des Requiem bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen  der ersten Periode ist schwungvoll und wird durch die harmonische Behandlung vortrefflich gesteigert, worauf durch das sanfte Gegenmotiv in seiner ruhigen Bewegung ein tröstlicher Abschluß herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung ist wirksam modificirt und gesteigert und der Schluß durch eine neue schöne Wendung hervorgehoben, in allem ist sichere Meisterschaft und Vollendung. „Hat das Mozart nicht geschrieben", sagt Marx[68], „nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart". Ich habe bei Süßmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte, ihm die Konzeption dieses Satzes zuzuschreiben, vielmehr die Überzeugung fassen müssen, daß wenigstens die Hauptidee Mozart angehört und Süßmayr kaum einen wesentlicheren Antheil an diesem Stücke haben kann, als an jenen früheren. Zwar verliert seine ganze Aussage ihre volle Glaubwürdigkeit[69], wenn gegen einen Punkt ein begründeter

[67] Ein Korrespondent G. Webers hatte gehört, André besitze Handschriften, woraus er bis auf die letzte Note beweisen könne, daß das Benedictus die Umarbeitung einer früheren verliebten Arie Mozarts sei (Cäcilia IV S. 292). Natürlich ist kein wahres Wort daran.

[68] Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 379. [Ein guter Kenner Mozarts machte die Beobachtung, daß die Violinfigur in ihrem Keime vorhanden sei in dem Qui tollis der C dur-Messe K. 66. Vergleicht man beide, so ist klar, daß hier nicht Nachahmung, sondern innere Weiterbildung und Vertiefung vorliegt, wie sie nur vom Meister selbst herrühren kann. Aber es wird bezweifelt werden können, ob eine bewußte Erinnerung an jene Knabenarbeit anzunehmen ist. Auch die Akkordfolge in dem dona nobis pacem klingt ganz nach Mozart und hat z. B. in dem Streichquartett im Es, 160 K., Mittelsatz T. 27—30 eine Analogie.]

[69] [Den Brief Süßmayrs vom 8. Febr. 1800 enthält jedenfalls zwei offenbare Unwahrheiten: erstens nimmt er die Instrumentation auch des ersten Satzes für sich in Anspruch, und zweitens den Gedanken, die Fuge des Kyrie zum

Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten, daß Süßmayr im Sanctus und Benedictus Mozartsche Skizzen benutzt haben müsse.

Die Wiederholung des ersten Satzes zum Schluß war damals nicht ungewöhnlich. Hasse läßt in seinem Requiem die Worte lux aeterna intoniren mit demselben Choralton wie Te decet und dann das Requiem wiederholen, ähnlich Zelenka; Jomelli wiederholt ebenfalls das Requiem, fügt aber einen eigenen Schluß hinzu.

Faßt man den Theil des Requiem ins Auge, welchen Mozart selbst vollendet oder so weit ausgeführt hat, daß dem Kundigen das Kunstwerk seinem Wesen nach vollkommen klar entgegentritt, so wird man nicht anstehen, diesem Werke die Höhe künstlerischer Vollendung zuzugestehen, welche Mozart in den größten Schöpfungen seiner letzten Jahre erreicht hat[70]. Es offenbart uns dieselbe Tiefe der Empfindung, denselben Adel der Schönheit, dieselbe Meisterschaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künstlerische Versenkung in die besondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Besonders tritt dies hervor, wenn man das Requiem mit den verwandten Leistungen sowohl Mozarts selbst als seiner Zeitgenossen vergleicht[71]; die Überlegenheit fällt um so mehr in die

Schluß zu wiederholen, welcher nach Constanze's Zeugnis (S. 653) von Mozart selbst herrührt.]

[70] Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) erklärt das Requiem für „brüchig, ungleich, d. h. die Stücke sind sämmtlich so gut als eingelegt, und wer sie als Ganzes zusammen betrachten will, der irrt; und das ist der Fall mit mehreren tüchtigen Komponisten, und aus solchen Stücken besteht das ganze Requiem, und doch ist es das allerbeste was mir aus dem vorigen Jahrhundert bekannt ist." Welchen Einfluß auf dieses Urtheil die Entstehungsgeschichte des Requiem gehabt habe, mag dahin gestellt bleiben. Jean Paul schreibt an Herder (8. Okt. 1800) vom Requiem (Aus Herders Nachlaß I S. 313): „In manchen Stellen ziehen die Mozartischen Donnerwolken und in andern schlagen seine Nachtigallen; aber das Ganze wird nicht von seiner harmonischen, gewaltigen Weltseele getragen und verknüpft. In der letzten Fuge erinnert die Wiederholung einer nächsten rührend an seinen sterbenden Geist, der schon halb mit der Lippe unter dem Todesschleier die letzten Worte zweimal stammelt".

[71] A. M. Z. XVI S. 812: „Mozart hat in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen, und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste was die neueste Kunst für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat". An entgegenstehenden Urtheilen fehlt es natürlich auch nicht. „Ich müßte ohne Gefühl sein", sagt Ernst in Tiecks Phantasus (Schriften IV S. 426), „wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist Mozarts nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen

Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition festgestellten Formen im wesentlichen festhält, weil er innerhalb derselben das Eigenthümlichste zu leisten sich fähig fühlte. Ebensowenig tritt er den Anschauungen, welche die Seelenmesse in ihrer Stellung im katholischen Kultus ausdrückt, in irgend einer Weise entgegen, indem er über sie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hineinzulegen sich bestrebte; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künstlerischen Schaffens ist, wird nirgend getrübt, die menschliche Empfindung, die religiöse Anschauung, die künstlerische Auffassung sind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieser Einheit beruht die Bedeutung des Requiem, denn auf diesem Grunde allein konnte die Individualität Mozarts zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewußtsein des Gebietes, auf welchem sie wirkt, zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ein Kunstwerk zu schaffen, das in jedem Moment das innerste Leben seines Urhebers ausspricht. In diesem Sinne dürfen wir sein Wort wiederholen, daß er das Requiem für sich geschrieben habe: es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künstlerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal[72].

Theilnahme und Anerkennung fand das Requiem bald und allgemein. „Wenn Mozart nichts anders komponirt hätte als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem", pflegte J. Haydn zu sagen, „wäre er schon dadurch unsterblich geworden"[73]. Besonders in Norddeutschland wurde es mit der lebhaftesten Bewunderung aufgenommen und bald heimisch, was um so begreiflicher ist, als dort die Kirchenmusik, uneingedenk J. S. Bachs, in immer größere Flachheit und Trivialität, der sogar die Strenge der Form abhanden kam, ausgeartet war.

fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen" (vgl. I S. 489). Und Krüger (Beiträge für Leben u. Wissensch. d. Tonk. S. 199 f.) meint: „Mozarts Requiem kann doch bei Katholiken und Evangelischen, sofern sie wirklich Erbauung suchen, kaum noch für echte heilige Musik gelten, da wenige welchere Sätze abgerechnet das Ganze seinen theatralischen Stil nirgend verleugnet". [Wer heute noch dieser Auffassung huldigen sollte, möge das in neuerer Zeit viel aufgeführte Requiem von Verdi dagegen halten, neben welchem die Höhe und Reinheit von Mozarts Auffassung sich um so heller darstellt.]

[72] Vgl. O. Lindner, Zur Tonkunst S. 176.

[73] Stadler, Vertheidig. S. 27.

Zur freudigsten Überraschung fand man hier mit der Tüchtigkeit der strengsten Schule Tiefe der Empfindung und poetische Auffassung vereint — ein Labsal in der Wüste auch für den, der an ihren Sand sich gewöhnt hatte. Der alte Organist Kittel in Erfurt, ein Schüler S. Bachs, erhielt eines Tags die Orgelstimme eines ihm unbekannten Requiem, das ihn sehr bald anzog und je länger je mehr fesselte, so daß er sich am Schluß nach dem Komponisten erkundigte. Als ihm Mozart genannt wurde, traute er seinen Ohren nicht, denn von dem Komponisten beliebter Opern, die er übrigens nicht kannte, erwartete er keine solche Kirchenmusik. Nun ließ er sich auch die Opern geben und war vorurtheilsfrei genug, auch in ihnen den Komponisten des Requiem zu erkennen und lieb zu gewinnen. So erzählte mir mein Lehrer Apel, Kittels Schüler.

In Leipzig war es Hiller, der, in der Verehrung Hasse's und Grauns alt geworden, bewundernd die Hände faltete, als er das Requiem kennen lernte, es alsobald zur Aufführung brachte und in Leipzig heimisch machte[74]. In Berlin führte die Singakademie bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung zum Gedächtnis ihres kürzlich verstorbenen Stifters Fasch am 8. Okt. 1800 das Requiem auf[75], welches seitdem dort[76], wie an anderen Orten gewählt wurde, wenn es galt, das Andenken großer Männer, namentlich Musiker, zu ehren[77], und Zelter meinte

[74] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I S. 25 f. Häser, Cäcilia IV S. 297. [„Einen Kunstgenuß von vorzüglicher Art habe ich doch in Leipzig gehabt. Hiller ließ mich einiges von einem Mozartschen Requiem hören, welches eine seiner letzten und geistvollsten Arbeiten ist — in seiner Art ohngefähr, wie ich mir das jüngste Gericht von Michel Angelo denke." Körner an Goethe 29. Mai 1796, Goethe-Jahrbuch VII S. 54.] [75] Zur Geschichte der Singakademie S. XV f.

[76] Zum Gedächtnis der verw. Königin wurde es 1805 aufgeführt (Berl. Mus. Ztg. 1805 S. 85, Dorow, Erlebtes III S. 44), des Akademiedirektors Fritsch 1815 (Zelters Briefw. II S. 168 f. 172 f.), des Fürsten Radziwill 1833, des Grafen Brühl 1837, des Königs Friedrich Wilhelm III. 1840, Friedrich Wilhelm IV. 1861.

[77] So am 12. Mai 1805 in Weimar zum Gedächtnis Schillers (Goethe-Jahrbuch II S. 421, nach Vulpius' Briefen), ferner in Leipzig zum Gedächtnis Schichts 1823 (A. M. Z. XXV S. 405), in Berlin 1821 zum Andenken Andr. Rombergs, 1832 Bernh. Kleins (Rellstab, Ges. Schr. XX S. 208), 1839 Ludw. Bergers (Rellstab, L. Berger S. 163 f.), in Wien zum Gedächtnis C. M. v. Webers (A. M. Z. XXVIII S. 734), Beethovens (A. M. Z. XXIX S. 367), Grillparzers (A. M. Z. 1872, S. 166), in München 1867 zum Gedächtnis P. v. Cornelius'. [In Mozarts Vaterstadt Salzburg kam das Requiem am 17. Febr. 1816 in S. Peter zur Erinnerung an Elisabeth Neukomm zur Aufführung (Hammerle S. 53).]

noch später, das Requiem ließe sich gar nicht unter die Erde bringen, weder durch schlechte Kritik, noch mittelmäßige Aufführungen[78]. In Paris führte Cherubini[79] im Jahre 1804 das Requiem in glänzender Weise auf[80], und so hat das Requiem nicht allein im gesammten Europa, sondern auch in der neuen Welt[81] unzählige Menschen getröstet und erhoben[82].

47.

Übers Grab.

Der frühe Tod Mozarts, der unerwartet ihn fortnahm, als er auch in den Augen der Menge die Höhe seiner Kunstleistungen erreicht zu haben schien, vernichtete die Vorurtheile und Abneigungen einzelner und steigerte durch das lebhafte Gefühl des unersetzlichen Verlustes die Bewunderung für seine Werke. Zunächst wendete sich die dadurch geweckte Theilnahme auch seiner in drückender Noth hinterlassenen Familie zu; nicht nur in Wien und Prag, auch in anderen Orten, welche die Wittwe auf mehreren Kunstreisen besuchte, fand sie großmüthige Unterstützung. Im Wiener Burgtheater brachte sie am 31. März 1795 den Titus zur Aufführung, wobei ihre Schwester Aloysia Lange den Sextus sang; nach dem ersten Akte spielte Beethoven ein Mozartsches Konzert[1]. In Prag gab sie Anfang 1796 ein Konzert,

[78] Zelter, Briefw. m. Goethe VI S. 243.

[79] Rochlitz hat nachzuweisen gesucht (A. M. Z. XXV S. 685 f.), wie Vogler bei der Komposition seines Requiem das Mozartsche vor Augen gehabt habe, um es anders zu machen; ein ähnlicher negativer Einfluß läßt sich auch bei Cherubini's großartigem Requiem in Cmoll erkennen, dem das zweite in Dmoll ganz konform ist. Vgl. Gumprecht, Recensionen 1864 Nr. 21. Dagegen hatte E. T. A. Hoffmann ein Requiem geschrieben, in dem er das Mozartsche absichtlich nachbildete (Rochlitz, Für Freunde der Tonk. II S. 15 f.).

[80] Berl. Mus. Ztg. 1805 S. 28.

[81] Von einer vorzüglichen Aufführung in Rio Janeiro im Jahre 1819 berichtet Neukomm (A. M. Z. XXII S. 501 f.).

[82] In Venedig setzte ein Musikliebhaber ein bedeutendes Legat aus, wofür jährlich drei Requiem, darunter das Mozartsche, aufgeführt werden sollten (A. M. Z. XLII S. 54). In Senftenberg in Böhmen wurde 1857 ein Verein gestiftet, um jährlich am 18. Juni Mozarts Requiem aufzuführen (N. Wien. Mus. Ztg. 1857 S. 167 f. Niederrh. Mus. Ztg. 1857 S. 343 f.).

[1] [Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 98. Wahrscheinlich spielte Beethoven das Dmoll-Konzert, da er zu demselben Kadenzen niedergeschrieben hat. Daß Beethoven der Wittwe auch sonst musikalisch behülflich war, wurde oben S. 59 erwähnt.]

in welchem sogar der erst siebenjährige kleine Wolfgang mit dem ersten Papageno-Liede aus der Zauberflöte vorgeführt wurde. In Berlin, wohin sie von Prag reiste, bewilligte Friedrich Wilhelm II. ihr das Opernhaus und die königliche Kapelle zu einem Benefizkonzert (28. Febr.)[2], in welchem sie als Sängerin auftrat. Der König „machte sich", wie es in dem Handbillet heißt (Niemetschek S. 63), „ein wahres Vergnügen, der Wittwe zu beweisen, wie sehr er das Talent ihres verstorbenen Mannes geschätzt und die ungünstigen Umstände bedauert habe, welche ihn die Früchte seiner Werke einzuerndten verhinderten". In Leipzig wurde ihr am 20. April der Saal des Gewandhauses zu einem Konzerte bewilligt, in welchem das Requiem aufgeführt wurde, Organist Müller ein Konzert von Mozart spielte und sie selbst wieder sang. In Dresden brachte sie am 25. Mai im Hôtel de Pologne „einige von ihrem Manne hinterlassene, in Dresden noch nicht gehörte Tonstücke" zur Aufführung[3]. Freilich konnte ihr durch diese Veranstaltungen nicht auf die Dauer eine sorgenfreie Existenz bereitet werden; ebenso wenig wurde der handschriftliche Nachlaß Mozarts bei damaligen Verhältnissen für sie eine Quelle ausreichenden Erwerbs. Seine Kompositionen konnten in Abschriften und im Druck von allen Seiten verbreitet werden, ohne daß man ihrer Einwilligung und Unterstützung bedurfte[4]; wo sie gesucht und honorirt wurde, erkannte sie selbst dies als eine Gunst an[5], und war zufrieden als im Jahre 1799 André

[2] [Vgl. die Bekanntmachung der Opern-Direktion bei Nottebohm S. 15.]

[3] [Vgl. die Anzeigen bei Nottebohm S. 15. 16.]

[4] [Charakteristisch ist in dieser Beziehung, was die Schwester am 4. August 1799 an Breitkopf und Härtel schrieb: „Alle Sparten meines Bruders, so noch in Händen unseres Vaters waren, übersendete ich im Jahre 1787 nach dem Tode unseres Vaters meinem Bruder nach Wien, bedaure aber selbst, daß ich nicht einige von seinen jüngeren Kompositionen zurückbehalten habe. Bei mir wären sie doch gut aufgehoben worden, da ich hingegen von sicherer Hand und von einem Augenzeugen erfahren habe, daß seine Sparten bey ihm nur immer unter dem Clavier herum lagen und die Copisten davon nehmen konnten, was sie nur wollten, und ich konnte auch dieses um so leichter glauben, da mir wohl bekannt war, daß mein Bruder seine ältern Werke immer weniger leiden konnte, wie stärker er in seiner Composition wuchs. Ich zweifle also nicht daran, daß viele seiner jüngern Werke werden verloren gegangen seyn". Notteb. S. 135.]

[5] Die von Breitkopf u. Härtel veranstaltete Ausgabe der Oeuvres ist durchgängig im Einvernehmen mit der Wittwe und auf Grund der von ihr gegen Entschädigung mitgetheilten Originale veranstaltet, worüber die ganze ausführliche Korrespondenz mir vorliegt. [Vgl. die Auszüge aus derselben bei

den gesammten handschriftlichen Nachlaß um den Kaufpreis von 1000 Dukaten von ihr erwarb. Einige Handschriften Mozarts waren schon bei seinem Tode nicht mehr vorhanden, andere hat André selbst andern überlassen, die übrigen führt das „Thematische Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach besitzt“ (Offenbach 1841). auf. Leider gelang es damals nicht, diese so überaus wichtige Sammlung in einer öffentlichen Bibliothek vollständig in Sicherheit zu bringen; vielmehr ist in Folge einer Erbtheilung ein Theil derselben zerstreut worden. Was aus derselben in den Händen der Gebrüder André verblieben war (131 Manuskripte) ist 1873 zum Preise von 12000 Thalern von der Königlichen Bibliothek in Berlin angekauft worden.[6]

Die Wittwe fand später durch ihre zweite Ehe ein gesicherte ruhige Existenz. Georg Nic. Nissen, geb. 1761, lernte die Wittwe Mozart im Jahre 1797 in Wien, wo er die Geschäfte der dänischen Diplomatie wahrnahm, kennen und leistete ihr bei der Ordnung ihrer Angelegenheiten und Vermögensverhältnisse treuen Beistand, wie seine zahlreichen Briefe, die er in ihrem Namen zu schreiben pflegte, nachweisen. Er zeigt sich darin als einen zwar umständlichen, aber sehr braven und ehrenwerthen Mann, und so hat er sich auch seit seiner Verheirathung mit Constanze im Jahre 1809 gegen sie und ihre Kinder bewährt. Nachdem er den Staatsdienst verlassen, lebte er seit 1820 mit ihr in Salzburg, wo auch Mozarts Schwester wohnte (S. 716). Dort starb er im Jahre 1826 und die Wittwe, welche seitdem mit ihrer ebenfalls verwittweten Schwester Sophie Haibl zusammen lebte, am 6. März 1842, wenige Stunden, nachdem das Modell der Mozartstatue eingetroffen war[7].

Notteb. S. 121 f., auf welche schon mehrfach Bezug genommen wurde. Daß die Korrespondenz mit der Wittwe nicht immer erfreulich war, zeigt der Brief der Verlagshandlung an die Schwester bei Nott. S. 139.]

[6] [A. M. Z. 1873 S. 762. Die auf der Berliner Bibliothek befindlichen Handschriften der veröffentlichten Werke sind in dem 1889 von der Firma Breitkopf und Härtel herausgegebenen Nachtrage zu Köchels Verzeichnis aufgeführt.]

[7] Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 150. [Über einen Besuch bei ihr im J. 1829 berichtet Vinc. Novello in seinem Tagebuche, welches seine Tochter in seiner Biographie mittheilt (London 1864); vgl. die Wiedergabe desselben durch Thomae A. M. Z. 1872 S. 80. 1841 besuchte sie Jul. André und sprach mit ihr u. a. über Mozartsche Porträts, wobei sie das Medaillon von Posch und den Stich von Mansfeld (s. u.) als die ähnlichsten bezeichnete. „Sie liebte

Der ältere der beiden Mozart überlebenden Söhne, Karl (s. S. 579), wurde auf v. Swietens Veranlassung 1792 zur Bildung und Erziehung nach Prag zu Niemetschek gegeben, wo er bis 1797 blieb, widmete sich anfangs dem Kaufmannsstande, trieb dann eine Zeitlang Musik, trat aber schließlich in die Beamtenkarriere. Er spielte gut Klavier und leitete im Hause des Oberst Casella, später bei sich musikalische Aufführungen[8]; er starb in einer bescheidenen Stellung als österreichischer Beamter in Mailand im Jahre 1858. Der jüngere, Wolfgang Amadeus, wurde Musiker. Er trat (von dem erwähnten Konzerte der Mutter abgesehen) zum erstenmal im Jahre 1804 öffentlich auf, wurde 1808 Klavierlehrer in einem gräflichen Hause zu Lemberg, und lebte nach verschiedenen Unterbrechungen, insbesondere nach einer längeren Kunstreise, seit 1822 bis 1838 dauernd in Lemberg als Klavierlehrer und Leiter eines Gesangvereins. 1838 siedelte er nach Wien über, nahm 1842 an der Feier der Enthüllung des Standbildes seines Vaters in Salzburg Theil, für welche er aus Werken desselben einen Festchor zusammenstellte, und wurde vom Dom-Musikverein und dem Mozarteum in Salzburg zum Ehrenkapellmeister ernannt. Er starb am 29. Juli 1844 in Karlsbad. Als Klavierspieler und Komponist hat er sich Achtung erworben — der Ruhm seines Namens ließ ihn nicht mehr erreichen.[9]

Laute Anerkennung und Ehre, die Mozart in seinem Leben zwar nicht gefehlt hatten, aber vielfach verkümmert waren, wurden dem Todten in reichem Maße zu Theil[10]. An vielen Orten feierte man sein Andenken durch Aufführung seiner Werke oder

sich Frau Etatsräthin nennen zu lassen und machte auf André nicht den Eindruck, als wenn sie Mozarts Größe und Genialität ganz begriffen habe". Vgl. die Erzählung bei Henkel, „Der Klavierlehrer" XIII Nr. 1. Über Constanze vgl. noch Engl, Mozart S. 11.]

[8] Reichardt, Briefe aus Wien I S. 244. A. M. Z. XX S. 512. [Wurzbach, Mozartbuch S. 284. Nottebohm, Moz. S. 5. Vgl. seine eigenen Mittheilungen in dem Briefe an Popelka bei Teuber II S. 221.]

[9] A. M. Z. VII S. 427. 502. N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 169 f. [Eine biographische Skizze veröffentlichte Al. Fuchs, Wien. Vgl. Wurzbach, Mozartbuch S. 277 f. J. Fischer, Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn), Karlsbad (1888). Eine Aria buffa, als Einlage in den Schauspieldirektor 1808 komponirt, besitzt das British Museum. Thomae, A. M. Z. 1871 S. 501.]

[10] In Prag wurde am 14. Dez. 1791 ein feierliches Seelenamt gehalten (Wien. Ztg. 1791 Nr. 103). [Teuber II S. 273. Bei demselben wurde ein Requiem von Rosetti gesungen. Eine Gedächtnisfeier wurde in Prag 1794 am 7. Febr. in Anwesenheit der Wittwe veranstaltet.]

eigener Trauerkantaten[11], und seitdem ist sein Geburtstag wie sein Todestag vielfach durch musikalische Huldigungen in Privatzirkeln[12] und Konzerten geehrt worden. Das hundertjährige Jubiläum des Geburtstages, welches im Jahre 1856 Mozarts Namen und Mozarts Töne in ganz Deutschland lebendig fand, hatte alle Stimmen zum lauten Chor der freudigsten Verehrung vereinigt und derselben einen neuen Aufschwung verliehen[13].

Mozarts Gesichtszüge sind durch weit verbreitete Porträts, welche sämmtlich den Typus eines Profilreliefs von Posch wiedergeben, so allgemein bekannt geworden, daß man sie in dieser Beziehung mit denen Friedrichs des Großen und Luthers vergleichen kann; wie seine Musik zum Gemeingut geworden ist, so hat auch jeder Musikalische ein bestimmtes Bild von Mozarts Person (Beil. XIV)[14].

Das älteste Denkmal Mozarts scheint jenes zu sein, welches Kaufmann Deyerkauf in Graz ihm 1792 in seinem Garten errichtete[15]. Im Jahre 1799 ließ die Herzogin Amalie von Weimar im Park von Tiefurt Mozart ein von Klauer gearbeitetes Denkmal aus gebranntem Thon setzen, auf einer runden Ara eine Leier, an welche eine tragische und komische Maske angelehnt ist[16]. Auch Bridi (S. 54 f.) hatte in dem in seinem Garten in Roveredo errichteten Tempel der Harmonie unter den Bildern von sieben Meistern als den größten Mozart »qui a sola natura musice doctus musicae est artis princeps« aufgenommen und ihm in einer melancholischen Grotte ein Denkmal mit der Inschrift geweiht: „Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft[17]. Dieselbe Inschrift ist auf dem Revers einer Denkmünze von Guillemard neben einer die Leier spielenden Muse mit einem flöteblasenden Amor angebracht, die Vorderseite zeigt das Porträt Mozarts; sowie auf einer Medaille von

[11] Weffely in Berlin (Mus. Wochenbl. S. 191) und Cannabich in München komponirten Trauerkantaten auf Mozarts Tod (Niemetschek S. 66).

[12] A. M. Z. II S. 239.

[13] Eine vollständige Zusammenstellung aller Feierlichkeiten, mit welchen dieses Jubiläum an den verschiedenen Orten begangen worden ist, hat, wie es scheint, niemand versucht.

[14] [Die verschiedenen Angaben über Mozarts Äußeres stellt Engl S. 24 f. zusammen.]

[15] [Wurzbach S. 199.]

[16] Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1799 Nov. A. M. Z. II S. 239. 420.

[17] Bridi, Brevi cenni p. 63 f. A. M. Z. XXVI S. 92. XXX S. 680 f.

Bärend, deren Rückseite Orpheus neben einem gebändigten Löwen darstellt mit der Umschrift: auditus saxis intellectusque ferarum sensibus. Ein Abguß einer nicht ausgeprägten Medaille von Böhm, welchen ich meinem Freunde Karajan verdanke, zeigt das sehr fein und geistreich aufgefaßte Profil Mozarts[18].

Der Gedanke, Mozart eine Statue in Salzburg zu errichten, ward im Jahre 1835 durch Julius Schilling angeregt[19], der Aufruf im September 1836 erlassen[20], der Guß der Statue am 22. Mai 1841 vollendet. Am 4. Sept. 1842 und den folgenden Tagen fand die feierliche Enthüllung des Erzbildes auf dem Michaelsplatz statt[21]. Man kann leider nicht sagen, daß Schwanthalers Erzbild der allgemeinen Vorstellung von Mozarts genialer Künstlernatur und liebenswürdiger Persönlichkeit den würdigsten und idealen Ausdruck verliehen habe. Mozart ist mit dem hergebrachten Mantel bekleidet, er steht ruhig, den Kopf etwas seitwärts nach oben gerichtet, in der Hand hält er ein Blatt mit der Inschrift: Tuba mirum. An der Basis sind in Reliefs die Kirchen-, Konzert- und dramatische Musik allegorisch dargestellt und ein Adler, der mit der Leier gen Himmel fliegt; die einfache Inschrift ist: Mozart[22].

Im Jahre 1856 beschloß die Stadt Wien Mozart auf dem Friedhofe von St. Marx ein Grabdenkmal zu errichten, welches von Hans Gasser ausgeführt am 5. Dez. 1859 feierlich enthüllt wurde. Auf einem granitnen Sockel sitzt das Erzbild einer trauernden Muse, in der Rechten die Partitur des Requiem, die Linke, welche einen Lorbeerkranz hält, auf die aufgeschichteten Werke Mozarts gestützt. Am Sockel sind Mozarts Porträt und

[18] [Eine Übersicht über die Statuetten, Büsten, Medaillons u. s. w. giebt Wurzbach S. 193 f.]

[19] [Salzburger Zeitung 12. Aug. 1835.]

[20] A. M. Z. XXXIX S. 309 f. [Der Aufruf ging von einem Comité aus, welches aus Mitgliedern des Salzburger Vereins Museum gebildet war. Die ersten Kosten der Unternehmung wurden aus dem Ertrage eines Konzerts bestritten, welches der Oldenburgische Hofkapellmeister August Pott am 9. Juli 1836 zu Gunsten des Denkmals in Salzburg gegeben hatte. Vgl. Hammerle S. 85 f., wo auch die Schenkungsurkunde an die Stadt mitgetheilt wird.]

[21] Vgl. L. Mielichhofer, Das Mozart-Denkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungsfeier. Salzb. 1843. A. M. Z. XLIV S. 722 f. 780 f. 806 f. Die Summe der Beiträge belief sich auf über 30000 fl.

[22] Das Monument ist durch einen schönen Kupferstich von Amsler bekannt gemacht.

das Stadtwappen von Wien im Relief und kurze Inschriften angebracht[23].

Eine Kolossalbüste Mozarts aus Erz, nach den Porträts von Posch und Lange von Hettmer in Wien modellirt, steht seit 1881 vor dem Mozarthäuschen auf dem Kapuzinerberge bei Salzburg[24].

In würdiger Weise hat man Mozarts Namen auch durch Stiftungen geehrt. Das im Jahre 1841 gestiftete Mozarteum in Salzburg bewahrt nicht nur aus dem Nachlaß der Söhne die wichtigen Dokumente des Familienarchivs und interessante Reliquien, es hat auch den Zweck, die Musik und namentlich die Kirchenmusik in Mozarts Vaterstadt zu pflegen und zu fördern[25]. Im Jahre 1771 bildete sich in Salzburg ein Verein zur Gründung einer internationalen Mozartstiftung, deren Zweck Errichtung einer Musikschule, Ertheilung von Stipendien, Aufführung klassischer Tonwerke, Bau eines Mozarthauses u. s. w. sein sollte; die Stiftung fand bald reiche Unterstützung und konnte ihre Absichten in vollem Maße zur Ausführung bringen[26]. Als internationale Stiftung Mozarteum trat sie 1880 an die Stelle des alten Mozarteums, und unterhält eine stark besuchte Musikschule, veranstaltet Konzerte und bewahrt die Sammlungen. Von ihr ging 1888 die Gründung der Mozartgemeinde aus, welche in allen Ländern die Verehrer des Meisters zu vereinigen strebt[27]. Der Bau eines Mozartfestspielhauses ist neuerdings in Aussicht genommen[28]. Die Mozartstiftung in Frankfurt unterstützt seit dem Jahre 1838 durch Preise und Stipendien die Ausbildung vielversprechender Talente[29], und ein im Jahre 1855

[23] Zellner, Blätter f. Mus., Theat. u. Kunst 1859 Nr. 97 f. [Wurzbach S. 197.]

[24] [Engl S. 50. Die gleiche Büste in Gips im Geburtszimmer Mozarts.]

[25] Das Mozarteum hat seit 1843 in Jahresberichten über seine Wirksamkeit Bericht erstattet.

[26] [Vgl. A. M. Z. 1871 S. 414. 1872 S. 836. 1873 S. 397. 1874 S. 61. 317. Engl S. 16. 20. Auf ihre Veranlassung wurde das kleine Gartenhaus, in welchem Mozart den größten Theil der Zauberflöte geschrieben, und welches ihr von dem Eigenthümer des Freihauses in Wien Fürst Starhemberg zum Geschenk gemacht war, 1877 auf dem Kapuzinerberge bei Salzburg aufgestellt.]

[27] [Auch das neue Mozarteum veröffentlicht jährliche Berichte durch seinen Sekretär J. E. Engl. Über die Mozartgemeinde s. den Bericht des Archivars Horner im 9. Jahresbericht.]

[28] [Neue Wiener Musikztg. 1890 Nr. 26. Gegen den Gedanken L. Hartmann, Kunstwart Jahrg. 3. 9. St.]

[29] A. M. Z. XLII S. 735. Auch die Mozartstiftung pflegt regelmäßige Jahresberichte zu veröffentlichen.

begründeter Mozart-Verein beabsichtigt zugleich auch hülfsbedürftige Musiker zu unterstützen[30]. In Folge einer von dem Intendanten des Hoftheaters in Cassel, Frhrn. von Gilsa, gegebenen Anregung haben in neuerer Zeit Aufführungen der sieben Hauptopern Mozarts in chronologischer Folge (Mozart-Cyklen) an verschiedenen Bühnen stattgefunden[31].

Was aber auch von begeisterten Verehrern für Mozarts Ruhm unternommen sein mag, in seinen Werken hat er selbst ihn fest und unerschütterlich begründet.[32] Eine Geschichte der neueren Musik wird im einzelnen nachzuweisen haben, in welcher Weise sein Einfluß in bewußter Nachbildung, in unselbständiger Nachahmung, in freier Anregung verwandter Naturen maßgebend gewesen ist — das kann man mit voller Wahrheit sagen, von allen Komponisten, welche nach ihm gearbeitet und geschaffen haben, ist keiner, der nicht von seinem Geiste berührt wäre, keiner, der nicht von ihm gelernt, keiner, der nicht irgendwo sein Erbtheil angetreten hätte. Wie alle großen und wahrhaft schöpferischen Naturen gehört er zwei Zeiten an, deren Verbindung zu bilden er berufen ist; wie er in sich aufnimmt, um zu verarbeiten und umzubilden, was seine Zeit ihm bieten konnte, so bringt er was aus seinem Geiste neugeboren war dem kommenden Geschlechte dar als den Keim eines neuen Lebens.

Es wäre Vermessenheit, die Summe eines reichen künstlerischen Schaffens, die Fülle des eigenthümlichen Lebens, in welcher eine wahrhaft künstlerische Individualität sich offenbart, mit einer kurzen Charakteristik erschöpfen zu wollen. Nicht selten hat man im Gefühl dieser Schwierigkeit durch Vergleichung mit anderen Künstlern das Bild klarer und schärfer zu zeichnen versucht. Keine Parallele scheint mehr gerechtfertigt, als die zwischen Mozart und Rafael[33]. Die edle Schönheit, welche alle

[30] Niederrh. Mus. Ztg. 1855 S. 398. 1856 S. 296. 303. 1857 S. 232.

[31] [Vgl. Freisauff, Mozarts Don Juan S. 174.]

[32] [Daß wir Mozarts Werke jetzt in der vollständigen, authentischen und von den ersten Künstlern und Musikforschern durchgesehenen Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel besitzen, ist schon in der Vorrede erwähnt; das vollständige Verzeichnis unter Angabe der Revisoren der einzelnen Serien bringen wir im Anhange.]

[33] Rochlitz, Raphael und Mozart (A. M. Z. II S. 641 f.). Alberti, Raphael und Mozart, eine Parallele. Stettin 1856. [Emil Naumann, W. Mozart 1879. (In der Sammlung mus. Vorträge, herausg. v. Gr. Walbersee, S. I 6).]

anderen Bedingungen künstlerischer Darstellung gleichsam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulösen scheint, tritt so siegreich in den Gebilden beider Meister in gleicher Weise hervor, daß es so mancher übereinstimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künstlerischen und sittlichen Natur gar nicht bedürfte, um sie als Zwillingsbrüder erkennen zu lassen. Indessen würde diese Vergleichung erst wahren Gewinn bringen, wenn sie durch eingehende Betrachtung erkennen ließe, wie und unter welchen Bedingungen auf verschiedenen Gebieten der Kunst die in ihrer Totalwirkung gleichartige Schönheit geschaffen wird[34]. Wie bereitwillig jeder zugeben wird, daß Mozart mit Shakespeare[35] in der Fülle, Kraft und Lebendigkeit dramatischer Gestaltung, wie in der Kühnheit des Humors, mit Goethe[36] in der Einfachheit und Natürlichkeit menschlicher Empfindung und in der plastischen Klarheit sich nahe verwandt zeige, so treten uns auch hier wiederum die bezeichnenden Eigenschaften großer Künstler auf verwandten Gebieten entgegen, Mozarts Individualität auf dem seinigen wird dadurch nicht erklärt. Die oft geistreichen Parallelen mit großen Musikern, mit Haydn[37], mit Beethoven[38], zeigen dies, indem hier, wo die nächste Verwandtschaft ist, vorzugsweise die Verschiedenheiten hervorgehoben werden, und auch hier ist zu fürchten, daß je witziger diese Vergleichungen im einzelnen durchgeführt werden,

[34] Wie verschiedene Auffassungen hier möglich sind, sieht man daraus, daß Carpani bei einer Zusammenstellung von Musikern und Malern (le Haydine p. 215) Pergolesi und Rafael, Mozart und Giulio Romano, Beyle, der ihn sonst meist kopirt (vie de Haydn p. 260), Mozart und Domenichino zusammenstellt, den Carpani mit Sarti vergleicht.

[35] Fr. Horn A. M. Z. IV S. 421 f. [E. Naumann a. a. O. S. 174 f.]

[36] Th. Kriebitzsch, Poeten u. Komponisten (A. M. Z. L S. 545 f. Für Freunde d. Tonk. S. 52 f.), der freilich ohne Bedenken auch den Messias auf Mozarts Rechnung setzt. [Fr. Bischer, Goethe-Jahrbuch IX S. 34. Helfferich, Kunstwart 4. Jahrg. (1891) S. 124.]

[37] [Arnold] W. A. Mozart und J. Haydn, Versuch einer Parallele. Erfurt 1810. G. L. P. Sievers, Charakteristik d. deutschen Musik (A. M. Z. IX S. 698 f.).

[38] Graham, Account of the first Edinburgh musical festival p. 121 (A. M. Z. XVIII S. 635). Bekannt ist Reichardts Vergleich der drei Meister als Quartettkomponisten, daß Haydn ein lieblich phantastisches Gartenhaus gebaut habe, das von Mozart in einen Palast umgewandelt, auf welchen Beethoven einen kühnen trotzigen Thurmbau gesetzt habe. (Briefe aus Wien I S. 231 f.). E. T. A. Hoffmann findet in Haydns Instrumentalkompositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen (Phantasiestücke I, 4, ges. Schr. VII S. 55 f.).

um ſo mehr die Unbefangenheit der Auffaſſung getrübt und die Bilder entſtellt werden[39].

Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anſchauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künſtlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerſchöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unverſiegbaren Liebe, die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beſeelt von dem Geiſt der Wahrheit, der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewiſſenhaft in ernſter Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menſchen berührt, empfindet er muſikaliſch, und jede Empfindung geſtaltet er zum Kunſtwerk; was dem muſikaliſchen Ausdruck dienen kann, erfaßt er mit ſcharfem Sinn und eignet es ſich an, damit zu ſchalten nach den Geſetzen ſeiner Kunſt. Dieſe Univerſalität, welche mit Recht als Mozarts Vorzug geprieſen wird, beſchränkt ſich nicht auf die äußerliche Erſcheinung, daß er in allen Gattungen der Tonkunſt ſich mit Erfolg verſucht hat, in Geſang- und Inſtrumentalmuſik, in geiſtlicher und weltlicher Muſik, in der ernſten und komiſchen Oper, in Kammer- und Orcheſtermuſik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine ſolche Fruchtbarkeit und Vielſeitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Muſik nicht ein eroberter Beſitz, ſondern die angeborne Heimath, daß jede Weiſe des muſikaliſchen Ausdrucks für ihn die nothwendige Äußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiſte Erſchautes und im Gemüthe Empfundenes barg, daß er jede Erſcheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke jedem leuchtet, der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Univerſalität hat ihre Schranke in der Beſchränkung der menſchlichen Natur überhaupt und demgemäß in ſeiner Individualität, allein dieſe ſpricht ſich voll und rein in jeder einzelnen

[39] [Weitere Urtheile und Parallelen ſtellt Wurzbach S. 212 f. zuſammen. Intereſſe gewährt auch die reichhaltige Sammlung K. Priegers „Urtheile bedeutender Dichter, Philoſophen und Muſiker über Mozart. 2. Aufl. Wiesbaden 1886. Hier mögen nur noch Goethe's Worte an Eckermann (III S. 157) ſtehen: „Was iſt Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Thaten entſtehen, die vor Gott und der Natur ſich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer ſind? Alle Werke Mozarts ſind von dieſer Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geſchlecht zu Geſchlecht fortwirkt und ſo bald nicht erſchöpft und verzehrt ſein dürfte."]

Erſcheinung aus. Seine Univerſalität iſt nicht zu trennen von der Harmonie ſeiner künſtleriſchen Natur, welche ſein Wollen und ſein Können, ſeine Intentionen und ſeine Mittel nie mit einander in Konflikt kommen ließ; der Kern ſeines innerſten Weſens war ſtets der Mittelpunkt, von dem die künſtleriſche Aufgabe ſich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit geſtalten mußte. Was ſeine Sinne gewahrten, was ſein Geiſt erfaßte, was ſein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte ſich in ihm in Muſik um, die in ſeinem Innern lebte und webte; aus dieſem Leben ſchuf der Künſtler nach ewigen Geſetzen und in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geiſtes in der Natur und in der Geſchichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit[40].

Und ſchauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künſtler auf, ſo ruht unſer Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menſchen. Wohl erkennen wir in ſeinem Lebensgang, der klar und offen vor uns liegt, die Fügung, die ihn auf dieſem Wege ſein Ziel erreichen ließ; und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, ſo iſt ihm die höchſte Freude, welche dem Sterblichen vergönnt iſt, die Freude am glücklichen Schaffen im vollſten Maße beſchieden geweſen.

Auch er war unſer! ſagen wir mit gerechtem Stolz[41]. Denn wo man die höchſten und die beſten Namen jeglicher Kunſt und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den erſten Wolfgang Amade Mozart.

[40] O. Lindner, Zur Tonkunſt S. 173 f.
[41] Oehlenſchläger, Erinnerungen IV S. 225.

Beilagen.

I.

Familien-Dokumente.

1. (I S. 1.)

Auszug aus den Augsburger Hochzeitamts-Protokollen.

Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Augustin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hießig, sein Beystand Joh. Georg Mozart, Maurmeyster, ihrerseithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.

2. (I S. 1.)

Auszug aus den Augsburger Taufregistern.

Am 14. November 1719 ward im Pfarrsprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth, Buchbinders, (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

3. (I S. 17.)

Auszug aus dem Kirchenbuch in Salzburg.

Am 21. Nov. 1747 wurde vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebastian Seyser, Chorvicar an der Metropolitankirche und Franz Speckner, Hofkammerdiener und Tanzmeister, in der Domkirche getraut Leopold Mozart Hofmusikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegcommissars in Hildenstein[1] und der Eva Rosina Altmann, eheliche Tochter.

4. (I S. 18.)

Das Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg macht folgende Kinder Leop. Mozarts namhaft:

[1] Jedenfalls Irrthum für Hüttenstein (ein Schloß bei S. Gilgen). [Vgl. die Nachricht der Schwester und Nottebohms Bem. dazu S. 95.]

1. Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, gest. 2. Febr. 1749.
2. Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, gest. 24. Juni 1749.
3. Maria Anna Nepomuzena Valburgis geb. 13. Mai 1750, gest. 29. Juli 1750.
4. Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juni 1751.
5. Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, gest. 2. Febr. 1753.
6. Maria Creszentia Francisca de Paula geb. 8. Mai 1754, gest. 27. Juni 1754.
7. Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

5. (I S. 18.)

Aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2 wird hiemit bezeugt daß Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessen Gattin, am 27. Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28. Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beysein des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach katholischem Ritus getauft worden sey.

S. E. Dompfarramt zu Salzburg am 16. Dec. 1841.
Balthasar Schitter, Dompfarrer.

6. (I S. 156.)

Decretum
an das hochfürstliche Hofzahlamt[2].

Demnach Ihro Hochfürstliche gnaden lauth gnädigster Decretierung vom 9. hujus dem unterthänigst supplicierenden hochfürstl. Concertmeister Wolfgang Amade Mozart dermahlen Jährlich hundert und funzig gulden zur Besoldung aufgeworffen haben, als wird dem hochfürstl. Hofzahlamte hieran monathlich das ratum erfolgen zu lassen, und Rechnung einzulegen hiemit bedeutet.

Decretum in Consilio Camerae
den 21. Augusti 1772.

[2] [Dieses Dekret und die unter 8 aufgeführten Aktenstücke hat Pirckmayer nach den Originalen im Archiv der Salzburger Landesregierung zuerst in dem Aufsatze „Zur Lebensgeschichte Mozarts“ (Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI S. 130 f.) bekannt gemacht.]

7. (I S. 553.)

Todtenſchein der Mutter[3]
aus dem Kirchenbuch von Saint-Eustache.
Samedi. — 4 juillet 1778.

Le dit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart maitre de chapelle de Salzbourg en Bavierre Décédé D'hier rue du Groschenet a été inhumée au cimetière en présence de Wolfgang Amadé Mozart son fils et de François Haina trompette de chevaux-Legers de la Garde du Roi.
Sign. Mozart. Heina. Lisson. Co (convoi).

8. (I S. 567. 591.)

(Geſuch Wolfgangs, Januar 1779.)

Ihro Hochfürſtlich Gnaden! Hochwürdigſter des Heil. Röm. Reichs Fürſt! Gnädigſter Landes Fürſt und Herr Herr!

Euer Hochfürſtlich Gnaden ꝛc. hatten die Höchſte Gnade nach dem Abſterben des Cajetan Adlgaſſers in Höchſtdero Dienſte mich gnädigſt anzunehmen: Bitte demnach unterthänigſt als Höchſtdero Hoforganiſten mich gnädigſt zu Decretiern. Dahin, als zu all Höchſten Hulden und Gnaden mich in tiefeſter unterthänigkeit empfehle

Euer Hochfürſtlich Gnaden
meines gnädigſten Landes Fürſten
und Herrn Herrn
unterthanigſter und gehorſammſter
Wolfgang Amade Mozart.

Ex Decreto Nostro 17ma Januarii 1779.

Demnach wir den Supplikanten zu Unſeren Hof Organiſten mit deme gnädigſt an- und aufgenommen haben, daß derſelbe gleich den Adelgaſſer ſeine aufhabende Verrichtungen ſowohl in dem Dom, als bey Hof, und in dem Kapelhauß mit embſigen Fleis ohnklagbar verſehe, auch den Hof, und die Kirche nach Möglichkeit mit neuen von Ihme verfertigten Kompoſitionen bedienne. Als beſtimmen demſelben hiefür, gleich deſſen Vorfahren, einen jährlichen Gehalt pr. Vierhundert, und fünfzig Gulden, und befehlen unſerem Hofzahlamt dieſelbe in monatlichen Ratis abzuführen, und gebührenden Orts in Rechnung per Ausgab einzulegen.

Hieronymus m/p.
praes. ad Cameram den 25. Hornung ao. 1779.
In Conso. Crae. 26. Eiusdem.
Beſcheid in Decret.

[3] Rev. franç. 1856. II t. 7 p. 37.

Decretum
an das Hochfürstl. Hofzahl Amt alhier.

Demnach Ihro Hochfürstl. Gnaden Vermög gnädigster Decretierung vom 17. Jänner abhin dem unterthänigst bittlichen eingekommen Wolfgang Amade Mozart zu Höchstdero Hof Organisten an- und aufgenommen, und demselben hiefür, gleich dessen Vorfahren, einen jährlichen Gehalt pr. Vier Hundert, und fünfzig Gulden gnädigst bestimmet haben; alß sind dieselbe in Monatlichen Ratis dem Supplikanten abzuführen, und behörigen Orts in Rechnung pr. Außgab einzulegen.

Decretum in Consilio Camerae Salisburgensis
Die 26. Februarii 1779.

9. (I S. 792.)[4]

Trauungsprotokoll Mozarts.

„Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Trauungs-Protokolle der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1782 Fol. 270, daß der wohledle Herr Wolfgang Amade Mozart, ein Kapellmeister, ledig, von Salzburg gebürtig, des Hrn. Leopold Mozart, Kapellmeisters allda, und der Frau Anna Maria geborene Bertl sel. Sohn (wohnt dermalen 12 Tage auf der hohen Brücke No. 387, vorher 5 Monate am Graben und vor diesem 1 Jahr unter den Tuchlauben beim Auge Gottes,[5] übrigens 16 Monate hier nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes der Braut) mit der wohledlen J. Constanzia Weber von Zell in U. Oe. gebürtig, des Hrn. Fridolin Weber k. k. Hofmusicus sel. und der Frau Cäcilia geb. Stamin ehelichen Tochter (wohnt 2 Jahre am Peter beim Auge Gottes No. 577, nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes) über erhaltenen Dispens von den drei Kirchenaufgeboten gegen Ablegung des vorgeschriebenen Eides von dem wohlerwürdigen Herrn Ferdinand Wolff, Priester der Fürsterzbischöflichen Cur bei St. Stephan, in Gegenwart der Tit. Herren: Johann Thorwarth k. k. Hofdirections-Revisors und Johann Cetto von Cronsdorff, k. k. u. oe. Regierungsrathes, als Beystände der Braut und des Hrn. Franz Gilofsky, Medicinae Doctoris, als Beystandes des Bräutigams den vierten August im Jahre Ein Tausend Sieben Hundert Achtzig Zwey (den 4. August 1782) in hiesiger Pfarre nach Christkatholischem Gebrauche ehelich getrauet worden sey".

„Wien Hauptpfarre St. Stephan 13. Juli 1847.
Vinc. Barfuß f. e. Consistorial-Rath, Cur- und Chormeister".

[4] [Bd. I. S. 792 ist zu lesen Beil. I. 9. 10.]

[5] [Die Angaben sind unrichtig, er wohnte umgekehrt ein Jahr am Graben und fünf Monate im Auge Gottes.]

10. (I S. 792.)

Mozarts Heirathscontract[6].

Im Nahmen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und heil. Geistes. Amen.

Anheut zu Ende gesetzten Dato ist zwischen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister ledigen Standes, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Constanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Herrn Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici seel. und dessen noch lebenden Ehe-Consortin der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter, als Braut anderntheils in Beyseyn deren hierzu erbettenen HH. Beyständen nachfolgender Heuraths-Contract mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geschlossen worden, und zwar:

Erstens ist dem Hrn. Ehewerber auf sein geziemendes Ansuchen obgedachte Jungfrau Constanzia Weberin bis auf priesterliche Confirmation zugesagt worden.

Andertens verheurathet widerholte Jungfrau Braut Ihme Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derselbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen versprochen, also zwar, daß Heuraths-Gut und Widerlaag zusammen 1500 fl. ausmachen, und auf Ueberleben verstanden seyn solle. Was aber

Viertens beede Con-Personen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes mit einander erwerben, ererben, gewinnen, und rechtmässig an sich bringen werden, soll als ein gleiches Gut seyn, und heissen; auch beede Theil bei Ueberkommung einiger Grundstücken zugleich an Nutz und Gewähr geschrieben werden.

Fünftens stehet jedem Theil bevor, Eines das Andere durch Testament, Codizill oder Geschänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieses Heuraths-Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von Ihnen Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyständ (doch diesen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterschrieben und gefertiget, und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien den 3. Augusti 1782.

LS. Maria Constanza Weber als Braut

LS. Maria Cäcilia Weber m.p. als Brauth Mutter

LS. Wolfgang Amadé Mozart als Bräutigam.

LS. Franz Gilowsky de Urazowa Magister Chirurgiae & Anatomiae m. p.

[6] Nach der von Hrn. Jos. Laimegger, k. k. Landgerichts-Archivs-Vorstand, mir gütigst mitgetheilten Abschrift.

LS. Johann Carl Cetto v. Kronstorff m. p. k. k. oe. Landrath
als hiezu erbettener zeug.
LS. Johann Thorwart m. p. k. k. Theatral. Hof Directions-Revisor als Gerhab.

11. (I S. 806.)

Mozarts Anstellungsdecret[7].

Von Seiner Kön. Kais. zu Hungarn und Böheim Kön. Apost. Majestät Erzherzog zu Oesterreich u. s. w. Unseres Allergnädigsten Herren wegen dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben Allerhöchst gedacht Sein. Kais. Kön. Apost. Maj. demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzenden Kenntniß und Fähigkeit, und sich hierdurch erworbenen Beyfall, die besondere Gnade angethan, ihn zu Allerhöchst Dero Kammermusikum aufzunehmen, anbey ihm Achthundert Gulden jährlichen Gehalt bei der k. k. Hofkammer vom 1. Dezember dieses Jahres anzuweisen geruhet.

Solchem nach wird ihme Wolfgang Mozart diese Allerhöchste Entschließung zu seiner Nachricht hiermit eröffnet und gegenwärtiges Oberstkämmerer-Amts-Dekret auf Allerhöchsten Befehl zu seiner Versicherung ausgefertiget.

Rosenberg.

Pr. kais. kön. Oberstkämmerer-Amt.
Wien den 7. Dezember 1787.
Joh. Thorwart.

12. (II S. 530.)

Concept eines Gesuchs Mozarts[8].

Ew. Königl. Hoheit

Ich bin so kühn Ew. K. H. in aller Ehrfurcht zu bitten bey Sr. Maj. dem Könige die gnädigste Fürsprache in Betreff meiner unterth. Bitte an Allerhöchst dieselben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen (alles spornt mich an) um eine zweyte Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Styl ganz eigen gemacht habe. Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum

[7] Im Mozarteum zu Salzburg. [Den schriftlichen Antrag Rosenbergs mit dem Placet, sowie die Anweisung an das Oberstlhofmeisteramt, theilt Köchel mit, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich I Jahrg. 1868. Vgl. Bd. I S. 806.]

[8] Im Mozarteum zu Salzburg.

musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen. Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigsten und für mich besonders gnädigen Mittler (Gönner) gewendet habe, lebe ich in bester Zuversicht und werde mich sicher bestreben (hoffe ich mich allezeit und .... durch Thätigkeit Eyfer Treue und ... stets darzuthun) u. s. w.

13.

Mozarts Gesuch an den Magistrat[9]. (I S. 808.)

Hochlöblich
Hochweiser Wiener'scher Stadt-Magistrat
Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um dessen Stelle zu bitten; da meine musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Compositor angestellt zu seyn seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn und eines hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund und bey diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienst der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen und eines hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Anderen mich fähig halten darf. unterthänigster Diener

Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofcompositor.

Auf der Außenseite steht:

Stadt-Magistrat. Unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozarts k. k. Hofkompositors um den hiesigen Hrn. Kapell-Meister an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.

14.

Decret des Magistrats[10].

Der Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadeus Mozart auf sein bittliches Ansuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeister Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche dergestalt und gegen dem adjungiret haben, daß

[9] Im Besitz von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin.
[10] Bei Al. Fuchs.

er sich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen solle: daß er gedachtem Hrn. Kapellmeister in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand gehen, ihn, wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich suppliren, und in dem Falle wirklich diese Kapellmeisterstelle erledigt werden wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demselben zur Wissenschaft hiemit erinnert wird.

Jos. Georg Hörl k. k. Rath und Bürgermeister
Ex cons. Magis. Vien.
den 9. May 1791.
Johann Hübner Secret.

15.

Bericht des Protomedicus Güldner.

Mozart erkrankte im Herbst 1791 an einem rheumatischen Entzündungsfieber, welches damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahin raffte. Dr. Closset, der seine Krankheit behandelte, hielt sie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozarts Tode sagte Dr. Sallaba: Mozarts Krankheit ist nicht mehr zu heilen, er ist verloren. Mozart starb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denselben Symptomen sind mehrere Menschen gestorben. Bei der Untersuchung der Leiche hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt.

16.

Todtenschein.

Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Sterbe-Register der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1791 Fol. 173, daß der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, katholischer Religion, 36 Jahre alt, allhier in der Stadt Nr. 970 den fünften Dezember im Jahr Ein Tausend Sieben Hundert Neunzig Eins (den 5. Dezember 1791) am hitzigen Frieselfieber gestorben und den sechsten desselben Monats und Jahrs von der hiesigen Hauptpfarre zum heil. Stephan aus nach christkatholischem Gebrauche auf dem St. Marxer Friedhof zur Erde bestattet worden sey.

Urkund dessen habe ich diesen Todtenschein eigenhändig unterschrieben und das Pfarrsiegel beygedrückt.

Wien, Hauptpfarre St. Stephan den 16. Juni 1847.

L.S. Vinc. Barfuß F. e. Consistorial-Rath
Cur- und Chormeister.

Atteſt der Todtenſchau.

Den 6. Dec. 1791.

Der Titt. Herr Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kapellmeiſter und Kammer-Compoſiteur in der Rauhenſteingaſſe im kleinen Kaiſerhaus Nr. 970 am hitzigen Frieſelfieber beſchaut, alt 36 Jahr. Im Freyhof a St. Marx.

III Claſſe in der Pfarre St. Stephan 8 fl. 56 Kr. Wagen 3 fl.

Verzeichniß der Verſtorbenen in der Stadt.

Den 5. Dec. Der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeiſter und Kammer-Compoſiteur, im klein Kaiſerhaus Nr. 970 in der Rauchſteing. am hitzigen Frieſelfieber, alt 36 Jahr.

17.

Penſions-Geſuch der Wittwe Mozart.

Eure Majeſtät!

Unterzeichnete hatte das Unglück den unerſetzlichen Verluſt ihres Gatten erleben zu müſſen, und von demſelben mit zwey unmündigen Söhnen in Umſtänden zurückgelaſſen zu werden, die ſehr nahe an Dürftigkeit und Mangel gränzen.

Sie weiß zu ihrem noch größeren Betrübniſſe, daß ſie bei noch nicht vollendeten 10 Dienſtjahren ihres ſeeligen Mannes nach dem beſtehenden Penſions Normal nicht den mindeſten Anſpruch auf irgend einen Gnadengehalt habe, und ihr daher nichts übrig bleibe als ganz in Eurer Majeſtät Gnade, und der bekannten Liebe vollen Vorſorge für Dürftige jeder Art zu beruhen.

Um aber der allerhöchſten Milde nicht vielleicht unwürdig zu ſcheinen, wagt es dieſelbe eine ſchwache Schilderung ihrer höchſt mißliche Lage, und deren Urquelle allerunterthänigſt vorzulegen:

1tens Hatte ihr ſeel. Gatte nie das Glück hier in Wien eine günſtige Gelegenheit abzuwarten, welche ihm erlaubt hätte, ſeine Talente zur Begründung beſſerer Ausſichten der Welt auffallend genug zu machen, — und eben daher war er außer Stande einiges Vermögen zu hinterlaſſen. Zwar wäre es demſelben

2tens ſehr leicht geweſen im Auslande — ſein Glück zu finden, und ſeine Familie in einen glänzenden Zuſtand zu verſetzen; wenn er den ſo häufig gemachten Anträgen Gehör gegeben, und nicht in der Gnade dem hieſigen allerhöchſten Hofe zu dienen ſeinen größten Ruhm geſucht hätte.

3tens Geſtatteten ſeine noch blühenden Jahre, und die ſehr wahrſcheinliche Ausſicht den Wohlſtand ſeiner Angehörigen durch das ſeltenſte Talent noch immer früh genug dauerhaft gründen zu können, auch dem entfernteſten Gedanken von der Möglichkeit der gegenwärtigen Lage in ſeinem Gedächtniſſe keinen Raum.

Daher geschah es auch, daß er nicht einmal daran dachte durch Einverleibung in die musikalische Wittwen und Waisen Gesellschaft seinen Nachkommen diese obgleich geringe Versorgung zu versichern.

4tens Endlich wird dieses Gemählde um so rührender, als er der Welt gerade in demjenigen Augenblicke geraubt wurde, wo seine Aussichten für die Zukunft rings umher heiterer zu werden begannen.

Denn nebst der vor Kurzen erhaltenen Anwartschaft auf die Kapellmeisters-Stelle am Dom zu St. Stephan, langte noch wenige Tage vor seinem Tode von einem Theile des ungarischen Adels die Versicherung einer Subskription von jährlichen 1000 fl. und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages an, wofür er nur wenige Stücke ausschließend für die Subskribenten komponiren sollte.

Bittstellerin wagt es noch einmal sich in die allerhöchste Gnade, und bekannte väterliche Vorsorge, besonders gegen Dürftige Dieser Art, um so mehr gänzlich zu ergeben, als dieselbe in ihrem Jammervollen Zustande nur die Zuversicht: Eure Majestät werden sie mit ihren zwey unmündigen Söhnen von der allerhöchsten Mildthätigkeit nicht ausschließen: noch einigermaßen aufrecht zu erhalten fähig ist.

Wien den 11ten Dezember 1791.

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kammer-Kompositor.

Rubrum An
Seine Majestät

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart kk. Kammer-Kompositor

bittet in Ansehn ihrer äußerst mißlichen Lage um einen Gnadengehalt für sich und ihre unmündigen 2 Söhne, und wagt es aus Mangel eines gegründeten Anspruches sich ganz in die allerhöchste Gnade zu ergeben.

Bescheid.

Die Bittstellerin wird auf Veranlassung eines kk. Oberstthofmeisteramts anmit bedeutet, daß sie nach der bestehenden höchsten Anordnung ihr Gnadengehalts Gesuch mit dem Abhandlungs Verlaß oder einer sonstigen gerichtlichen Urkunde gehörig belegen zugleich sich ausweisen soll, daß Sie aus dem Hofmusik Societetets Fond keine Pension anzuhoffen habe.

Wien den 5. Jäner 1792.

Per K. K. Hofmusik-Direktion
v. Caballini imp.

(Zeugnis der Wittwen- und Waisengesellschaft)[11].

Daß der Verstorbene Herr Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Hof-Kompositor kein Mitglied der Musikal. Wittwen- und Waisengesellschaft ware und dahero seine hinterlassene Wittwe aus besagtem Societaetsfonds weder dermalen eine Pension beziehe, noch in Zukunft anzuhoffen habe, wird hiemit bezeuget.

Pr. Musikal. Wittwen- und Waisengesellschaft.
Wien den 20. Jan. 1792.
Joseph Scheidler
Societ. Secret.

Vortrag des ersten Oberhofmeisters Fürsten Adam v. Starhemberg — das Pensionsgesuch der ganz mittellos rückgelassenen Kammercompositorswitwe Constantia Mozart betreffend. Wien 12. März 1792. Nr. 289[12].

Allergnädigster Herr!

Gleich nach erfolgtem Tode des k. k. Kammercompositors Wolfgang Mozart hat der Musikgraf Graf v. Ugarte das unterthänigste Gesuch seiner Witwe hieher einbegleitet, womit selbe in Rücksicht ihrer zwei unmündigen Kinder und des gänzlichen Mangels an Vermögen um einen jährlichen Gnadengehalt ansteht.

Da diese Bittschrift mit dem vorschriftsmäßigen Zeugnisse der Dürftigkeit nicht versehen war: so habe ich dem Grafen v. Ugarte mitzugeben befunden, daß die Witwe förderſamst ihre Mittellosigkeit erprobe und zugleich erweise, daß sie aus dem Hofmusik-Societätsfond keine Pension zu hoffen habe.

Diesem zufolge hat der Musikgraf die anverlangten Erfordernisse in seinem weiteren Berichte beigebracht, welche vollkommen bestätigen, daß der verstorbene Mozart seine Witwe mit zwei Kindern wirklich ohne Vermögen und Anspruch auf die Societätscasse zurückgelassen hat.

Um alles zu erschöpfen, was in Pensionsfällen vor Erstattung des Vortrages normalmäßig vorgeschrieben ist, sind diese Actenstücke der Kön. Hofkammer um ihre Wohlmeinung zugestellt worden.

Worauf diese Hofstelle ihre Äußerung in der Nebenlage dahin abgegeben hat:

Die Witwe sei zwar nach der Strenge des Pensionsnormales zu keiner Pension, sondern nur zur Abfertigung mit einem vierteljährigen Betrag geeignet, weil ihr Mann nicht durch 10 Jahre in Kais. Diensten gestanden ist.

Jedoch erfordere die Billigkeit wegen der besonderen Umstände eine Ausnahme für die Witwe zu machen.

[11] [Nottebohm S. 16 nach Pohls Denkschrift aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät (Wien 1871) S. 18.]

[12] [Nach Köchel, Zur Biographie W. A. Mozarts, Jahrbuch für Landeskunde von Nieder-Österreich. Jahrg. I S. 356. Wien 1888.]

Der verstorbene Kammerkompositor sei in die Hofdienste aufgenommen worden, damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brod im Auslande zu suchen. Es wäre demnach wider das Ansehen des höchsten Hofes, die Witwe dieses Mannes dem Bettelstabe zu überlassen.

Aus diesen rücksichtswürdigen Gründen erachtet die Hofkammer, daß in diesem besonderen Falle und ohne Consequenz für gedachte Witwe und ihre zwei Kinder auf das Drittel von dem Gehalte ihres Ehegatten pr. 800 fl. mit 266 fl. 40 kr. vom 1. Januar laufenden Jahrs anzufangen, zur Pension eingerathen werden könne, ohne jedoch auf einen besonderen Beitrag für die 2 Kinder anzutragen, weil vermög Normale wenigstens vier vorhanden sein müßten.

Allergnädigster Herr! Bei dieser Witwe treten allerdings solche Umstände ein, welche sie einigermaßen berechtigen, auf die Milde Ew. Majestät Anspruch zu machen. Höchst dieselbe dürften demnach um so mehr geneigt sein, ihr die von der Hofkammer vorgeschlagene Pension von 266 fl. 40 kr. gnädigst zu verwilligen, als nach der Meinung des Hofmusikgrafen die Compositorstelle nicht mehr zu ersetzen ist, mithin die Besoldung von 800 fl. in Ersparung kömmt.

Aus eben dieser Ursache wird es auch der Gesinnung Euer Majestät angemessen sein, daß die 2 Competenten, welche um diesen Platz bittlich eingekommen sind, abweislich verbeschieden werden.

Eigenhändige Resolution des Kaisers.

Placet.

Franz m. p.

Starhemberg.

Bescheid.

Seine Majestät haben der Bittstellerin sammt ihren zwei unmündigen Kindern das Drittel von dem Gehalte ihres Ehegatten pr. 800 fl. mit 266 fl. 40 xr. zur Pension vom 1. Jänner d. J. aus der Universalcameralcasse aus besonderer Gnade und ohne Consequenz zu ertheilen geruht.

Prag[13], den 13. März 1792.

[13] [Prag nach Köchels Vermuthung ein Schreibfehler, da weder Kaiser Franz damals in Prag war, noch das Obersthofmeisteramt anderswo als in Wien seinen bleibenden Sitz hatte.]

II.

Marianne Mozart.

Wolfgang Mozarts Schwester, Maria Anna Walburga Ignatia, in der Familie und unter den Bekannten Nannerl genannt, war am 30. Juli 1751 geboren und also fünf Jahr älter als er. Sie zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß sie unter der Anweisung des Vaters die außerordentlichsten Fortschritte machte und bei den ersten Kunstreisen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763 bis 1766, und 1767 als eine Klavierspielerin auftrat, welche sich mit den ersten Meistern messen konnte und nur gegen die unerhörten Leistungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater schreibt (London 8. Juni 1764): „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur 12 Jahre hat"; die Berichte anderer stimmen damit vollständig überein (Beilage III, 2). Während des Aufenthaltes im Haag im Oktober 1765 wurde sie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche sie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Ältern, welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte sie sich wieder. Im Nov. 1767 wurde sie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die sie ebenfalls glücklich überstand.

Bei den späteren Kunstreisen nach Italien begleitete sie den Vater und Bruder nicht mehr, sondern blieb bei der Mutter daheim. Indessen fuhr sie fort als Klavierspielerin sich auszubilden und konnte auch später mit Recht darauf Anspruch machen, als eine Virtuosin zu gelten, als welche sie auch Burney's Berichterstatter im Jahre 1772 anerkennt[1]. Dem Beispiel und Unterricht des Bruders, mit dem sie, wenn er in Salzburg war, fortwährend musicirte, verdankte sie, wie sie das gern und bereitwillig eingestand, das Beste was sie leistete. Leopold theilt seinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violinist Janitsch und der Violoncellist Reicha aus der Kapelle von Wallerstein, welche in Salzburg ein Konzert gaben, „absolute die Nannerl spielen hören wollten. Sie ließen es sich entwischen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu schlüßen, so wie sie sehr darauf drangen etwas von Deiner Composition zu hören. Sie spielte Deine Sonate von Manheim recht treflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Composition sehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B [254 K.] und recht vortrefflich". Er berichtet ihm dann weiter, wie diese

[1] Burney, Reise III S. 262.

Herren vor seinen Leistungen sowohl durch diese Kompositionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer sagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders", die größte Hochachtung bekommen hätten. Wolfgang pflegte ihr auch in späteren Jahren, wenn er abwesend war, seine Klavierkompositionen zu schicken und legte auf ihr Urtheil Werth, daher er auch Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierspieler, z. B. Clementi, an sie richtete.

Auch im Komponiren versuchte sie sich: ein Lied, das sie ihrem Bruder nach Rom schickte, setzte diesen in Verwunderung, und Übungen im Generalbaß machte sie fehlerfrei und zu seiner völligen Zufriedenheit (Br. vom 19. Mai und 7. Juli 1770). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß sie trefflich Generalbaß spielen und Präambuliren gelernt habe, da sie einsehe, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Als ihr Wolfgang von Paris (20. Juli 1779) aus ein Präludium, „so ein Capriccio um das Clavier zu probiren", als nachträglichen Glückwunsch zum Namenstag schickte, stellte sie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es Nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß sie es auswendig spielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hause kam, sagte sie ihm, sie hätte sich etwas ausgedacht, das sie, wenn es ihm gefiele, aufschreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf", berichtet Leop. Mozart, „und sagte: Wo Teufel hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack".

Schon frühzeitig fing sie an, auf dem Klavier Unterricht zu geben; von Mailand aus schrieb ihr Vater (12. Dez. 1772): „Ich lasse der Nannerl sagen, daß sie die kleine Zezi mit Fleiß und Geduld lehren soll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt Jemand anderen etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich schrieb es nicht umsonst". Später wurde dieser Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beschränkten Verhältnissen der Familie Mozart sehr erwünscht war; sie war dadurch im Stande, für ihre persönlichen Bedürfnisse selbst zu sorgen, und erleichterte auf diese Weise, solange sie im Hause des Vaters lebte, diesem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt sogar bei ihrer eigenen Familie für interessirt, und der Vater war freudig überrascht, da sie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf seiner Pariser Reise in unerwartete Verlegenheit gekommen sei, ausrief: „Gottlob, daß es nichts Schlimmeres ist!" obgleich sie wußte, daß um dem Bruder fortzuhelfen ihr eigner Schuldbrief eingesetzt werden mußte. Aber auch sonst zeigt sie sich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verlust der Mutter tief empfand, sondern auch an dem Schicksal des Bruders innigen Antheil nahm, mitunter lebhafteren als ihm gerade bequem war, so daß er ihr einmal unmuthig sagen ließ (Mannheim 19. Febr. 1778): „Meine Schwester umarme ich von ganzem Herzen, und sie soll nicht gleich über jeden Dreck weinen, sonst komme ich mein

Lebtag nimmer zurück", — wofür die gebührende Zurechtweisung von Seiten des Vaters nicht ausblieb.

Übrigens war das Verhältnis der beiden Geschwister zu einander von Kindheit an das innigste und anhänglichste. Da die übrigen Kinder früh gestorben waren, waren sie auf einander allein angewiesen. Die strenge häusliche Zucht wie die gemeinsamen Reisen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf Musik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geschwister erhöhen, da von Eifersucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ seine Neigung zu Scherz und Neckerei besonders an der „Schwester Canaglie" aus, und die Briefe, welche er auf seinen italienischen Reisen an sie schrieb, geben reichliche Proben sowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er seine Possen mit ihr trieb, als auch von der Harmlosigkeit, mit der er sie aufzog, weil sie so gar klug und witzig sei. Auch später hörte dieser Ton einer ausgelassenen, selbst kindischen Spaßmacherei nicht auf. So schickte er aus Mannheim (20. Dez. 1777) folgende Knittelverse, gleichzeitig an seine Schwester und eine sonst unbekannte Hausfreundin (Rosalie) gerichtet:

Meine liebste Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebste Nannerl, mein Schwesterl!
Ich thu mich halt bedanken für deinen Glückwunsch, Engel,
und hier hast ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünsch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', du wirst mich lieben, wie dich der Woferl liebt;
ich kann dir wahrlich sagen, daß er dich thut verehren,
er luf dir ja in Feur, wenns dus thatst a begehren:
ich mein, ich muß so schreiben, wie er zu reden pflegt,
mir ist so frisch vor Augen die Liebe die er hegt
für seine jolie Sallerl, für seine Schwester Nanzerl!
ach, kommt gschwind her ihr Lieben. wir machen gschwind ein Tanzerl!
Es sollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schwester und der Bruder, huisasa, hupsasa!
und auch d' Maitreß vom Woferl und auch der Woferl selbst,
und das so lange, lange — so lang als er noch krelbst;
so lang als er noch br—zen und wacker sch—en kann,
so lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schwesterle voran.
Ein sauberes G'sindel — — au weh! ich muß gschwind noch schlaraffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man schon schlaffen.

Als er von Wien aus mit der Frau in Salzburg zu Besuch war, richtete er an die Schwester einen

Glücks Wunsch
beym Punsch!

Ich bin heut ausgegangen, du wußtest nicht warum,
ich kann nur so viel sagen, daß es geschah darum,
um dich mit etwas kleinen ein wenig zu erfreu'n,
wobey ich weder kösten, noch fleis noch müh wollt' scheu'n.
Ich weiß zwar nicht gewis, ob du den Punsch magst trinken
O sage doch nicht Nein, sonst möcht das Bindband stinken,
Ich dachte so bei mir, du liebst die Engeländer,
Den liebtest du Paris, so gäbe ich dir Bänder,

Wohlriechende Gewässer, ein köstliches Backett,
Du aber, liebste Schwester, du bist keine Kokett,
Drum nimm aus meiner Hand den guten kräft'gen Punsch
Und laß ihn dir recht schmecken, das ist mein einz'ger Wunsch.
Salzburg, den 31. Juli 1783. W. A. Mozart,
gekrönter Scheibenpoet.

Und nach der Heimkehr bittet er (10. Dez. 1783) in seinem und seiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar Maulschellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watschen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaschen zu geben!

Allein nicht bloß in diesen Scherzen spricht sich das gute Verhältnis der Geschwister aus, sie theilten auch den Ernst des Lebens redlich mit einander. Wenn Wolfgang, seitdem er erwachsen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen schwer gemacht wurde, so war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reise nach Paris angetreten hatte, übernahm sie die Haushaltung und der Vater lobt sie, daß sie im Hauswesen in allem erstaunlich fleißig, arbeitsam und aufmerksam auf alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und resolut sei. Nach dem Tode der Mutter führte sie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Kostgänger vermehrt wurde. Übungen im Klavierspiel — in der Regel abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den sie jungen Damen ertheilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin und ihre Schülerinnen zeichneten sich durch Präcision und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, so war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und sie hatte jemand, mit dem sie Freud und Leid theilen konnte; war er fort, so war der Vater, der ohne seinen Wolfgang kaum leben konnte, meist sorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten konnte sie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht ersetzen. Auch die Zerstreuungen des gesellschaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einsamkeit ihres häuslichen Lebens geringen Ersatz bieten; obgleich sie an den einzelnen Personen und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreises ein lebhaftes Interesse nahm, das sich auch Wolfgang bewahrte, nachdem er Salzburg verlassen hatte. „Schreibe mir öfters, versteht sich, wenn du nichts besseres zu thun weißt", so schreibt er ihr von Wien (4. Juli 1781), „denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten lesen, und du bist ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du schreibst ja alles auf, was sich immer ereignet, und mithin schreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf". — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht, regelmäßig ein genaues Tagebuch zu führen, was auch Wolfgang in seinen jüngeren Jahren gethan hatte; Marianne hielt noch später an dieser Gewohnheit fest. Es existiren noch Bruchstücke von ihren Tagebüchern; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dez. 1780) sehr ausführliche Berichte über die Darstellungen der Schikaneder'schen Schauspielergesellschaft in Salzburg.

Gegen Ende des Jahres 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beschäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Brustabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung, ehe sie wieder hergestellt wurde. Wie es scheint, war eine Neigung, die mit ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen hatte, an diesem Kränkeln mit Schuld. Marianne, welche schon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Äußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweist, zu einer stattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Scherze Wolfgangs über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Marianne's (Brief vom 26. Jan. 1770), andere geheimnisvolle Winke in den Briefen aus Italien und später zeigen, daß die Geschwister auch ihre Herzensangelegenheiten einander mittheilten.

Als Mozart in Wien festen Fuß gefaßt hatte, suchte er seiner Schwester durch mancherlei Dienstleistungen gefällig zu sein. »Ma très chère soeur!« schreibt er (Wien 4. Juli 1785). „Mich freut es sehr, wenn die Bänder nach deinem Geschmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weis ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir selbe zu verschaffen, keine Bezahlung annahm, sondern mich gebeten, ich möchte dir von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Versicherung, daß es ihr allezeit sehr angenehm sein wird, dir etwas Gefälliges erweisen zu können; ich habe ihr auch schon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebste Schwester! ich habe letzthin schon unserm lieben Vater geschrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hättest, es sei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beisatze, daß es mich sehr verdrießen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commission gäbest". Später beeifert sich Constanze, ihrer Schwägerin Gefälligkeiten der Art zu erzeigen. Allein Wolfgang beweist der Schwester auch in ernsten Angelegenheiten seine Theilnahme. So schreibt er ihr (4. Juli 1781): „Nun möchte ich auch gerne wissen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde steht? schreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieser Sache verloren?" Dieser gute Freund war Franz d'Yppold, k. k. Hauptmann, der in Salzburg 1774 als Edelknaben-Hofmeister, seit 1777 als Hofkriegsrath angestellt war. Er hegte für Marianne eine Neigung, welche sie erwiederte, aber seine Verhältnisse gestatteten ihm nicht, sie zu heirathen. Mozart, welcher sah, daß die Ruhe und Gesundheit seiner Schwester auf dem Spiele stand, schlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold solle nach Wien kommen und dort sein Glück versuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten, ihm durch seine Bekanntschaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne

nicht fehlen, daß sie dort bald einander heirathen würden; dann müsse auch der Vater seinen Dienst in Salzburg verlassen und zu seinen Kindern nach Wien ziehen. Leider scheint dieser schöne Plan doch unausführbar gewesen zu sein, und da sich gar keine Aussichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, so löste sich das Verhältnis wieder auf. D'Yppold verkehrte auch später nicht allein mit L. Mozart freundschaftlich, sondern blieb sich in seiner Theilnahme und Anhänglichkeit für Marianne stets gleich. An ihrem kleinen Sohn, der beim Großvater war, hatte er die größte Freude, schwätzte, lachte und spielte mit ihm, und während einer Abwesenheit L. Mozarts kam er alle Tage ins Haus, um nach dem Kind zu sehen.

Wie Mozart in diesem Verhältnis seiner Schwester zur Seite stand, so nahm sie an seiner Liebe für seine nachherige Frau Theil. Ihr konnte er klagen, wie schwer es ihm und seiner Constanze gemacht würde, und diese knüpfte mit ihr eine Korrespondenz an, als der Vater noch sehr unzufrieden mit dieser Verbindung war. (Ihr Urtheil über die Verbindung vgl. Nott. 111.) Der briefliche Verkehr mit dem Bruder war sonst seit seinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beschäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Korrespondenz keine Zeit ließen, natürlich weniger lebhaft. Er rechtfertigt sich gegen Vorwürfe, die sie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfst aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht schlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beschwerlich fällst! — Ich werde die Ehre von dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; — wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! — Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? — Also Vergessung kann es nicht sein, — Nachläßigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hinderniße — wahre Ohnmöglichkeit! Schreib ich meinem Vater nicht auch wenig genug? — schlecht genug, wirst du sagen! Aber um Gotteswillen? — Sie kennen doch beyde Wien? — Hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? — Unser Vater, wenn er seine Kirchendienste und du deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben die ganze Litaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebste Schwester! wenn du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und dich vergessen könne, so . . . doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug, — der soll mich strafen, wenn ich es kann!"

Im Jahre 1784 heirathete sie Johann Baptist Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgischen Hofrath und Pfleger zu S. Gilgen.

Wolfgang schrieb zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

»Ma très chère soeur!

Potz Sapperment; — Itzt ist es Zeit, daß ich schreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ist's! — Meine Frau und ich wünschen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht so glücklich seyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu seyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg sowohl als in St. Gilgen als Fr. von Sonnenburg sammt deinem H. Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts mehrer als unsern lieben Vater, welcher nun so ganz allein leben soll! — Freylich bist du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zur Dir spatziren fahren — allein itzt ist er wieder an das verfluchte Capellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, so würde ich es also machen; — ich bittete den Erzbischof nun (als einen Mann, der schon so lange gedient hat) mich in meine Ruhe zu setzen — und nach erhaltener Pension ginge ich zu meiner Tochter nach St. Gilgen und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbischof meine Bitte nicht eingehen, so begehrte ich meine Entlassung und ging zu meinem Sohne nach Wien, — und das ists, was ich dich hauptsächlich bitte, daß du dir Mühe geben möchtest ihn dazu zu bereden; — und ich habe ihm heute in dem Briefe an ihn schon das Nämliche geschrieben. Und nun schicke ich Dir noch 1000 gute Wünsche von Wien nach Salzburg, besonders daß ihr beyde so gut zusammen leben möchtet, als — wir zwey. — Drum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthsel war;
bald wirst du aus Erfahrung wissen,
wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner übeln Laune macht:
so denke, daß ist Männergrille,
und sag: Herr, es geschehe dein Wille,
Bei Tag — und meiner in der Nacht.'

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart".

Eine Reihe von Briefen L. Mozarts an seine Tochter legt Zeugnis ab, mit wie treuer Sorge er ihr Leben begleitete. Er ist unermüdlich in Besorgungen aller Art für Haushalt und Lektüre,

wofür ihm gelegentlich Wildpret oder Fisch geschickt wird, und versorgt sie treulich mit Stadtgeschichten. Unverwandt ist er seiner Tochter wie dem Herrn Sohn, der ihm manchmal „zu tief in den Ökonomiegeist versenkt" erscheint, mit Rathschlägen und Ermahnungen zur Hand; auch sarkastische Bemerkungen bleiben nicht aus, doch zeigt er sich zurückhaltender als gegen Wolfgang. Immer bleibt sein gesunder Blick und tüchtiger Sinn sich gleich. Bei einer übereilten Bewerbung um die Pflege in Neumark macht er wiederholt ernstliche Vorstellungen, vorher gehörig zu überlegen und dann sich in das Geschehene zu fügen. „Alles dieses schreibe", fügt er hinzu (20. Nov. 1786), „weil mir leicht einbilden kann, daß von Zeit zu Zeit über diese Materie ohnnötige und verdrüßliche Gedanken und Reden vorfallen werden: da doch, wenns geschehen sollte, den Anordnungen Gottes niemand widerstehen kann". Hatte Marianne es mit ihrem Manne, wie es scheint, nicht immer leicht, so machten ihr fünf Stiefkinder viel zu schaffen. L. Mozart schildert sie als boshaft, ungezogen und unwissend; ein Sohn, Wolfgang habe sich berühmt, „er habe seine zwote Mama rechtschaffen cujonirt, und wenn er Unarten begangen, habe der Papa die Schuld allezeit auf die Menscher und die Mama gelegt und sie ausgezankt".

Im Juni 1785 kam sie nach Salzburg, um im Hause des Vaters ihr Wochenbett abzuhalten. Da sie nachher noch längere Zeit kränklich blieb, behielt der Großvater den Enkel bei sich, den er mit der zärtlichsten Sorgfalt pflegte und von dessen Befinden er in jedem Briefe zuerst berichtet. „Ich kann die rechte Hand des Kinds ohne Rührung niemals ansehen", schreibt er (11. Nov. 1785). „Der geschickteste Clavierspieler kann die Hand nicht so schön auf die Claviatur setzen, als er beständig die Hand hält; so oft er die Finger nicht bewegt, stehen alle Finger mit dem ausgebogenen Händchen in der Spielsituation, und so schlafend hat er das Händchen liegen, als wären die Finger, sogar mit der proportionirtesten Ausspannung und Biegung der Finger, wirklich auf den Claviertasten: kurz! man kann nichts Schöneres sehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs sehe und wünschte, daß er wenigstens nur 3 Jahr schon alt wäre, so natürlich meyne ich, er sollte gleich spielen können." Er mochte sich auch nicht wieder von dem Kinde trennen und, wiewohl der Vater ernstlich gescholten wurde, daß er nie hereinkäme um seinen Sohn zu sehen, erklärte er selbst: „Ich sage dir, daß ich den Leopoldl, so lange ich lebe, bey mir behalten werde".

Nach dem Tode des Vaters schrieb Wolfgang an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebste, beste Schwester! Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unseres liebsten Vaters nicht selbst berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey sich! — Sey versichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und

schützenden Bruder wünschest, du ihn gewiß bei jeder Gelegenheit in mir finden wirst. — Meine liebste, beste Schwester! wenn du noch unversorgt wärest, so brauchte es dieses Alles nicht. Ich würde, was ich schon tausendmal gedacht und gesagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun, so zu sagen unnütz ist, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil ist, so halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken".

Es läßt sich aus diesem Briefe nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbtheilung in Anspruch nahm, und ebensowenig ist es bekannt, wie es mit derselben gehalten worden ist.

Es ist wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1788) geschriebener Brief an die Schwester von Mozarts pekuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten", heißt es, „so hat mich der Kaiser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einstweilen aber nur mit 800 Fl.: es ist aber Keiner in der Kammer, der soviel hat. — Auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel steht, da ihn die k. k. Theaterdirektion herausgiebt, stand: Die Musik ist von Herrn Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten S. k. k. Majestät".

Spätere Briefe sind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Frau ihres Bruders bildete sich kein Verhältnis; Mariannens ungünstiges Urtheil über sie, zum Theil wohl vom Vater beeinflußt, blieb das gleiche. In ihren Mittheilungen an Breitkopf und Härtel (Nott. S. 111.) heißt es: „er konnte das Geld nicht regieren, heyrathete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die große häusliche Unordnung bei und nach seinem Tod." Ob nun diese Abneigung, oder ob Ereignisse bei der Erbtheilung die Veranlassung waren: genug, es scheint in Mozarts letzten Lebensjahren ein wenigstens äußerlicher Bruch vorhanden gewesen, wie daraus hervorgeht, daß sie von den spätern Lebensereignissen keine Kenntnis hat (Nott. S. 109) oder wenigstens sich nicht auf Mittheilungen einlassen will. Ihre innere Gesinnung blieb ihm zugewandt; am 8. Febr. 1800 schrieb sie an Br. u. H.: „Des Herrn Prof. Niemtscheck's Biographie machte mein schwesterliches Gefühl gegen meinen so innig geliebten Bruder wieder ganz rege, so daß ich öfters in Thränen zerfloß, da ich erst itzt mit der traurigen Lage, in der sich mein Bruder befand, bekannt wurde". Auch nach Mozarts Tode bildete sich also zunächst kein Verkehr mit der Wittwe. Aus einem Briefe von ihr an Regierungsrath von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß sie seit dem Jahre 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheirathung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahre 1801 nämlich starb Freiherr von Sonnenburg und seine Wittwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo sie

ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beschäftigung zurück und gab Unterricht im Klavierspiel, zwar für Geld, aber nicht aus Noth, da sie bei ihrer einfachen und sparsamen Lebensweise eher auflegte, als daß sie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für sie, sie war angesehen und allgemein beliebt. Im Jahre 1820 traf sie das Unglück zu erblinden, welches sie mit Kraft und Fassung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug beweisen mag. Als sie einen Besuch von einer Dame erhielt, die ihr sehr unangenehm war — denn da man sie gern hatte, suchte man ihr durch zahlreiche Besuche Unterhaltung zu verschaffen —, sagte sie, nachdem dieselbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual sich mit der Person zu unterhalten! es ist doch ein wahres Glück, daß ich sie nicht sehen kann!“[2] In Salzburg scheinen auch, wie das wohl erwartet werden kann, allmählich freundlichere Beziehungen zu der Schwägerin und zu Nissen entstanden zu sein. In dem früher erwähnten Briefe Constanze's an Schack (oben S. 607) erzählt erstere, daß Marianne ihr und ihrem Gatten „vor ein paar Jahren“ die Korrespondenz Mozarts mit seinem Vater zum Geschenk gemacht habe. Kurz vor ihrem Tode erhielt sie den Besuch von Vincent Novello und seiner Frau, welcher in dem seiner Biographie einverleibten Tagebuche einen rührenden Bericht über die dort gewonnenen Eindrücke giebt[3].

Sie starb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Okt. 1829.

III.

Zeugnisse.

A. Lobgedichte auf das Wunderkind.

1.

Auf den kleinen sechsjährigen Clavieristen aus Salzburg.

Wien d. 25 Dec. 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
Ovidius.

Bewundrungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preist,
Und dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,
Die Tonkunst hat für dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;

[2] Ich entnehme dieses aus einem Briefe Nissens an den Hofrath Andre, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit, in welcher sie lebe, getäuscht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Besten veranstalten wollte; was sie, als sie davon hörte, durch Nissen dankend ablehnte.

[3] [Vgl. Thomae, A. M. Z. 1872. S. 77 f. Er hatte ihr ein Geldgeschenk englischer Verehrer zu überbringen, welches sie auch annahm.]

Nur wünsch ich, daß dein Leib der Seele Kraft ausstehʼ,
Und nicht, wie Lübecks Kind[1], zu früh zu Grabe gehʼ.

2.

Paris 1764.

Sous les enfants de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a de puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts
Que de finesse et de science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A vous, mortels heureux, est il rien d'impossible!
Tous jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

3.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felsen, Bäume
auf seiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt sich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Götterstz ihn seine Schuld verbannt,
und als verstellter Hirt macht er die ersten Lieder
bey seiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Gesang den Argus schläfrig machen,
der für die schöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos seltner Sachen,
ein eitles Hirngespinnst der schlaflosen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geist in seiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk selbst gern geäffet war.
So überstieg der Mensch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieser Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu schaffen sich entschloß.

Da, wo der Salzastrom aus finstern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die schöne Stadt vertheilet,
die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind.
O Knabʼ! dein edler Geist hat dich so weit erhoben,
daß mein zu schwacher Kiel von dir nur niedrig spricht;

[1] Dieses Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutschland von sich reden gemacht, und im sechsten Jahre viele Sprachen und Wissenschaften in seiner Gewalt hatte, starb nach etlichen Jahren und bewies leider mit seinem Beispiele den Grundsatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit. Puffendorf.

[illegible]

[illegible]

Amalien Mozart

[illegible]

Antonius Maria Meschini Veronensis.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Das lateinische Distichon gab zu folgenden Versen von Ignaz Anton Weiser Veranlassung[3]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
so kannst du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
so zeigest du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuster goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tönekunst des Orpheus ist gestiegen,
so tief muß er sich nun vor dir, o Knabe! schmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und sieht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orpheo! wenn dieser Knab auf Saiten spielt und singet,
so glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orpheo! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne steigen,
hör dieses Knaben Stimm und Klang, so wirst du schweigen.

Sieh vor die Wunder ein, die dieser Knabe thut,
dann Orpheo! sag, ob auch sey deine Zither gut.

Lern Orpheus! wer itzt der Töne Künstler seyen,
dann lasse dich in Streit mit unserm Knaben ein.

Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.

Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künstler an,
ist Orpheus ein Knab, und unser Knab ein Mann.

5.

Al Signore Amadeo Mozart
giovinetto ammirabile
Sonetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto son responde intanto;

Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
che tu reformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpi nel core
tutte le note di quel plettro santo.

Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,

Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon delle sue note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.

In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti[4]

[3] Nach einer Abschrift bei Alois Fuchs.
[4] Verona, Januar 1770.

6.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart

Anacreontica[5].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.

No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
gorgheggia spesso
con Febo istesso?

Ve' come tremola
le dita e vibra,
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai; se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
de l'alma obblia,
che desta in petto
l'estro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me taceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

7.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart da Firenze[6].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,

[5] Von Signora Sartoretti in Mantua (Jan. 1770).
[6] Anfang April 1770.

ed in pianto cangiai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.

Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! o fortunato istante,
in cui ti vidi e attonito ascoltai,
e della tua virtù divenni amante!

Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amero costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

8.

Nach Mozarts Tode erschien in der Wiener Zeitung (1791. Nr. 105)

MOZARDI
TVMOLO INSCRIBENDUM.

Qui iacet hic, Chordis Infans Miracula Mundi
Auxit et Orpheum Vir superavit. Abi!
Et Animae eius bene precare.

K.

B. Zwei Briefe Grimms.

1[7].

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Un maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner. Son frère, qui aura sept ans au mois de Février prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si

[7] Corresp. litt. III p. 367 f.

grand usage du clavier, qu'on le lui dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par cœur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse que ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connaît pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M. Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

28.

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maître de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant

[8] Mitgetheilt von Niſſen, nicht gedruckt in Grimms Corr. litt. [Als „Auszug aus der franzöſiſch geſchriebenen Cabinetszeitung, de Paris 1766" unter den von der Schweſter mitgetheilten Stücken befindlich, Notteb. S. 117.]

de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi, mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déjà compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudies; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déjà fait jouer un opéra sur quelque théâtre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince héréditaire de Brounswick, juge trèscompétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien, qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfants vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

C. Zeitungs-Artikel aus Verona 8. Jan. 1770.

Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancora 13 anni ha nella musica il giovanetto

Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe de Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdi S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiosissimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d' ogn'altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d' introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto ed un finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dillettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sono anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitiamo, che nel proseguimento del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà massimamente agli Esperti ed Intelligenti.

D. Ehrendiplome.

1.

Sitzungsprotokoll aus den Akten der philharm. Gesellschaft in Bologna[9].

Addì 9 ottobre 1770.

Congregati per Polizie li signori Accademici sotto il Principato del S. Petronio Lanzi etc. etc. [folgen die Namen].

[9] Durch gütige Vermittelung des Dr. Zangemeister mir mitgetheilt. Nach dem Original mitgetheilt von C. Ricci Gazetta Musicale di Milano, 9. Aug. 1891 (A. XLVI N. 32) p. 511.]

——Successivamente si è letto altro memoriale presentato per parte del Sig. Wolfgango Amadeo Mozart di Salisburgo in età d'anni quattordici petente di essere admesso all' Accademia in qualità di Compositore sottomettendosi alle prove, alla forma delli Statuti; indi appertosi dal Sig. Principe L'Antifonario, e presentatasi l'Antifona del primo tono: *Quaerite primum Regnum Dei*, etc. questa gli è stata data su cui fare egli il suo esperimento, che puo ritiratosi egli solo nella camara consueta, si è accinto all' inpegno. Nel termine di meno d' un'ora ha esso Sr. Mozart portato il suo esperimente[10], il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente, che però si è posto partito per la di Lui aggregazione all' Accademia in qualità di Maestro e pubblicatosi, si è trovato ottenuto favorevole, e li Sig.ri Congregati hanno ordinato che gli si spedisca la consueta Patente.

»Dopo è stata levata la seduta etc.

2.

Diplom der philharmoniſchen Geſellſchaft in Bologna[11].

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro majori ejusdem majestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod hujusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770.

Princeps Petronius Lanzi
Aloysius Xav. Ferri
a secretis.
G. Camplonerius
Cajetanus Croci.

Registr. in
libro Campl.
p. 147.

[10] [Die Worte che puo — esperimento fehlen bei Ricci und ſind aus der früheren Publikation, welcher eine Abſchrift des Sekretärs Pederzini zu Grunde lag, beibehalten.]

[11] Übereinſtimmend mit dem Schema der Statuten.

3.

Sitzungsprotokoll der philharmonischen Akademie in Verona.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciochè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^ma. l'Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo può accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pochi giorni, che vi si tratenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improvviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica a più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito impareggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età così fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica. Percio sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Cappella dell' Accademia filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorosa proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente acclamata e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia filarmonica di Verona.

E. Zeugnis des Pabre Martini.

Bologna li 12. Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuno delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatista Martini
Minor Conventuale.

F. Operntontrakte.

1.

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130 p. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunj di teatre e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl'Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Frederico Castiglione.

2.

A dì 17 del mese di Agosto 1771.

Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Città, il Sign. Michel dall' Agata conduttore dell' opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell' anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di cappella per scrivere la seconda opera, che sarà data in detto

Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale. se non ha prima eseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rappresentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di puntualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

IV.

Dedikationen.

1.

1763.

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroît sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance; je serois moins embarassé de parler de l'impression que Vos bienfaits ont fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le nom de Victoire restera gravé dans ma memoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

Votre très humble très obéissant et très petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

2.

1763.

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talents. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous defendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son cœur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je disse de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai de moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect

Madame,

Votre très humble et très obéissant petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

3.

1765.

Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou flûte traversière très humblement dediées a Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus le Genie de la musique à côté de moi.

»Tu es bien vain« me dit-il »de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller«.

»Moi, vain de ton ouvrage?« lui répondis-je. »Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de

ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent«.

»Et cette éloquence produit des Sonates! . . . Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?«

Ce propos me piqua. »Fi, mon père«, lui dis-je, »tu parles ce matin comme un pédant . . Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et acheve. . . . Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton sécours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi celèbre que celui de Bach.

Un grand éclat de rire deconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit il pas aussi que j'osasse réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre; les enfans du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, il se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens de ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect

Madame
de Votre Majesté
le très humble et très obéissant pétit serviteur
J. G. W. Mozart.

à Londres ce 18 Janvier 1765.

4.
1785.
Sei Quartetti
per due Violini, Viola e Violoncello.
Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn
dal suo amico
W. A. Mozart.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Esse sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasi la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io le ti raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembrerano del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l' occhio parziale di padre mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

1. Sept. 1785. W. A. Mozart.

V.

Text der Kirchenmusik.

1. *Missa solemnis.*

Das feierliche Hochamt ist mit Musik begleitet, deren die Lesemesse entbehrt. Der Figuralgesang des Chors tritt aber nur an gewissen Stellen der feierlichen Handlung ein; die übrigen Gebete spricht oder singt der Priester am Altar während der Funktion. In die sogenannte musikalische Messe sind nur diejenigen Abschnitte aufgenommen, welche zu allen Zeiten denselben Text haben.

Dem Kyrie geht der Introitus voran, welcher an die Gebete des Priesters an den Stufen des Altars sich anschließt; der Text desselben ist wechselnd nach den verschiedenen Festzeiten. Darauf

folgt das Kyrie und sobald es beendigt ist, stimmt der Priester das Gloria an.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis!! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Nach dem Gloria werden vom Priester die Gebete (Orationes) und die Epistel gelesen, auf welche das vom Chor gesungene Graduale folgt, ein kurzer Satz, dessen Text je nach der Festzeit bestimmt wird; nach diesem wird das Evangelium gelesen und dann folgt das Credo (Nicänische Glaubensbekenntnis), welches der Priester intonirt.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;

Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum Et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis;

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas,

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi saeculi. Amen.

Nach dem Credo folgt das Offertorium, ebenfalls ein meistens nicht sehr ausgeführtes Musikstück auf einen Text, welcher dem Fest gemäß ausgewählt wird. Während dem wird unter den entsprechenden Gebeten vom Priester die Hostie geopfert, Wein und Wasser gemischt, der Kelch geopfert, die Opfergaben, der Altar und der

[1] Evang. Luc. 2, 14.

Priester geräuchert, und die Handwaschung vorgenommen. Hierauf erfolgt das Lesen der Praefatio, welche das Sanctus einleitet.

Sanctus dominus deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis[2]!

Nach dem Sanctus erfolgt unter den entsprechenden Gebeten die Wandlung und Aufhebung des Sakraments unter stillem Gebet. In der gesungenen Messe pflegt dann das Benedictus einzutreten, während der Priester Gebete für sich spricht, bis zum Pater noster, das er laut singt. Nach der Zertheilung der Hostie folgt das Agnus dei.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem!

Hierauf folgt die Kommunion, deren Text wiederum wechselnd ist, und nach verschiedenen Gebeten das Ite missa est.

2. *Missa pro defunctis.*

Die Todtenmesse zeigt in den Ceremonien und Gebeten verschiedene Modifikationen vom Hochamt.

Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion Et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam, Ad te omnis caro veniet[3]. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis!

Bis hieher geht der Introitus, der beim Requiem stets derselbe ist.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

In der Todtenmesse ist kein Gloria, sondern es folgt nach dem Kyrie sogleich das Lesen des Gebets und der Epistel. Dem Graduale und Tractus schließt sich dann die berühmte Sequenz Dies irae von Thomas von Celano (um 1250) an.

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba, mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis!
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus!

[2] Evang. Matth. 21, 9. Marc. 11, 9 f. Luc. 19, 38.
[3] Psalm 64 [65], 1. 2.

Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis!
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra!
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis!
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis;
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus!

Huic ergo parce, Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Hierauf erfolgt die Lesung des Evangeliums und, da in der Todtenmesse das Credo nicht vorkommt, sogleich das Offertorium Domine Jesu Christe u. s. w., das hier nicht geändert wird.

Domine Jesu Christe, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Nach dem Offertorium nimmt die Messe ihren regelmäßigen Verlauf, in welcher das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ihre Stelle einnehmen. Während der Kommunion wird Lux aeterna gesungen.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! (beim dritten Male: requiem sempiternam!) Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

3. *Vesperae solemnes de confessore.*

Die Vesper (das Abendgebet) wurde ursprünglich um Sonnenuntergang abgehalten, schon seit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Psalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt ist. Der Zusatz de confessore zeigt an, daß diese Vesper für die Feier eines Heiligen bestimmt ist, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Psalm wird mit der Doxologie beschlossen; nach jedem Psalm folgt die Antiphonie.

a Psalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

b Psalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.
3 Confessio et magnificentia opus eius, et institia eius manet in saeculum saeculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.
5 Memor erit in saeculum testamenti sui.
6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.
8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.
9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.
10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

c Psalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, at iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.

5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.
7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur, donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit, dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

d Pſalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super coelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

e Pſalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.
2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Nach Beendigung der Pſalmen wird ein Kapitel mit den dazu gehörigen Verſen geſprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine Antiphonie eingeleitet, das Magnificat.

f Evang. Luc. 1, 46—55.

46 Magnificat anima mea Dominum.
47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
48 Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatum me dicent omnes generationes.

49 Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.
50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.
52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Zum Schluß werden mehrere Orationen gebetet.

4. *Litaniae Lauretanae de Beata Virgine.*

Litaneien sind abwechselnde Bittgebete, bei welchen einer vorbetet, und die anderen mit der Bittformel (ora pro nobis, miserere nobis) antworten; sie werden nur beim Nachmittagsgottesdienst angewendet.

Die lauretanische Litanei wird an Marienfesten gesungen; sie hat ihren Namen von der Marienkapelle zu Loretto, weil die dort angebrachten allegorischen Inschriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt sind.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater e coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Salus infirmorum, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina sanctorum omnium — ora pro nobis!

Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der musikalischen Ausführung wird es damit nicht strikt gehalten.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

12.

Offertorium de b. v. Maria.

Alma dei creatoris
Sed et rei peccatoris
Mater clementissima.
Tu fac clemens
Quod rogamus
Fortes ad certamina.

13.

Offertorium zum Feſt des h. Benedict.

Scande coeli limina,
Anima sanctissima,
Per lampadum luces
Quos superi duces
Itineris obviam dant.
Sed quaeso? quid nati?
Qui tacti amore
Afflicti dolore
Hic orphani stant.
Cara o pignora, protegam vos,
Coeli ut patria societ nos.

14.

Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers.

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista[8], qui viam domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi[9].

15.

Geſungen, während mit dem Sakrament der Segen ertheilt wird.

Tantum ergo sacramentum
Veneremur cernui
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui,
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori genitoque
Laus et jubilatio
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio,
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.

16.

Venite populi delonge et admiramini gentes! An alia natio tam grandis, quae habet deos appropinquantes sibi, sicut Deus

[8] Evang. Matth. 11, 11.
[9] Evang. Johann. 1, 29.

noster adest nobis? cuius in ara veram praesentiam contemplamur iugiter per fidem vivam.

O sors cunctis beatior sola fidelium, quibus panis fractio et calicis communio est in auxilium!

Eia ergo epulemur in acimis veritatis et sinceritatis et inebriemur vino laetitiae sempiternae.

17[10].

Offertorium sub exposito venerabili.

Convertentur sedentes in umbra eius, vivent tritico et germinabunt quasi vinea memoriale eius sicut vinum Libani.

Ut cervus per iuga, per saltus et asperos calles, dum sitis agitat ad lympham, properat donec inveniat umbram tegentem, fontem strepentem, ut recreet se; ut pastor in corde tristatur, per rupes vagatur, dum quaerit, inclamat perditam, deviam, charam oviculam, vagam, balantem antris, errantem, ut trahat ad se; sic pectus ardore calescit et eucharisticas tendit ad epulas, ut nova mente consolidet spe; sic Jesus amore languescit et vagam, anxiam invitat animam, ut revertentem consolidet spe.

Benedicite sacerdotes Domini Domino, laudate et superexaltate eum in saecula.

(*Chor.*) Benedicite angeli domini domino, laudate et superexaltate eum in saecula!
Benedicite coeli domino, laudate — in saecula!
Benedicite servi domini domino, laudate — in saecula!
Benedicite spiritus et animae iustorum domino, laudate — in saecula!
Benedicite sancti et humiles corde domino, laudate — in saecula!
Benedicite omnes religiosi domino Deo Deorum, laudate et confitemini ei, quia in omnia saecula misericordia eius.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

18.

Exultate, iubilate,
O vos animae beatae
Dulcia cantica canendo!
Cantui vestro respondendo
Psallant aethera cum me!

Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
Tu nobis pacem dona,

[10] Daniel 3, 58. 59. 85. 86. 87. 90.

Tu consolare affectus,
Vnde suspirat cor.
Alleluja!

19.

Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita tias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid iram promeruisse an gratiam!

Quaere superna,
Fuge terrena,
Non cura reliqua,
Nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
Mortis solatia
In coelis praemia
Quae sunt aeterna.

VI.

Bearbeitungen von Mozarts Kirchenmusik.

Sieben Kantaten, welche unter Mozarts Namen (Leipzig bei Breitkopf und Härtel und sonst) erschienen, sind vielleicht nächst seinen Opern am meisten verbreitet worden, so daß auf ihnen zum großen Theil das Urtheil über Mozart als Kirchenkomponist beruht. Nun ist aber von diesen Kantaten nur eine einzige (II), wenn auch mit anderem Text, doch den Noten nach so von Mozart geschrieben, die übrigen sind alle nach seinem Tode aus einzelnen Theilen verschiedener Kirchenmusiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Bestimmung und dem Stil nach weit von einander liegen, mit willkürlichen Änderungen und Zuthaten zusammengesetzt. Nur der neu untergelegte Text hält sie zusammen, der meistens außerordentlich trivial und matt, nicht selten den ursprünglichen Textesworten widerspricht.

Als Beispiel diene die Parodie des Goethe'schen Liedes

Der du Leid und Sehnsucht stillest
und das Herz mit Trost erfüllest,
das sich reuvoll seiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wogens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Lust;
Geist vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Brust!

welche in Kantate IV statt des ursprünglichen Alma dei creatoris untergelegt ist[1].

[1] Sehr gut spricht Thibaut gegen diese verwässerten Übersetzungen (über Reinheit der Tonkunst S. 102 f.).

Dies doppelte Unrecht gegen den Komponisten erklärt sich aus der Richtung einer Zeit, welche sich die Musik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht machte, aber wenig Sinn für das Kunstwerk als Ganzes, also auch wenig Achtung vor dem Recht des Künstlers auf die Integrität seiner Werke, am wenigsten historisches Verständnis besaß.

Hier folge die Übersicht der Kantaten und ihrer Bestandtheile (Anh. 124—130 K.).

Kantate I besteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10), Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 125 K.

Kantate II ist die Litanei 109 K.

Kantate III ist zusammengesetzt aus dem Sanctus der Messe 259 K. (S. 3); dem Benedictus der Messe 220 K.; dem Gloria der Messe 259 K. (S. 9); dem Offertorium 72 K. (S. 15) und dem Credo der Messe 259 K. (S. 25).

Kantate IV besteht aus Kyrie und Gloria der Messe 220 K. (S. 3); Offertorium 277 K. (S. 12); Gratias (S. 19), und Domine (S. 21) der Messe in C moll, 427 K. [im Davidde penitente 469 K. als Chor 4 Sü pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht]; Magnificat der Vesper 193 K. (S. 26).

Kantate V ist gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Messe 258 K.

Kantate VI enthält Dixit der Vesper 193 K. (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Vesper 321 K.

Kantate VII ist zusammengesetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Messe 259 K.; Arie aus Davidde penitente 469 K. 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Messe 259 K.; Dixit der Vesper 321 K. (S. 33).

Daß man die Chöre aus König Thamos mit verändertem Text als geistliche Musik verwendete (Beil. XI), ist danach so wenig zu verwundern, als daß auch die Freimaurerkantaten (429, 471 K.) in gleicher Weise benutzt wurden (S. 112 f.). Auch ist es nicht eben befremdlich, wenn geistlichen Kompositionen andere, ebenfalls kirchliche Texte untergelegt wurden (Anh. 114—119 K.).

Aber man verbrauchte auch weltliche Musik geradezu für die Kirche[2]. Das schöne Adagio der großen Serenate für Blasinstrumente (361 K.) ist in ein Offertorium Quis te comprehendat

[2] Neu war dies Verfahren freilich nicht. Nach dem Berichte eines Augenzeugen (Mus. Real-Ztg. 1788 S. 177) bestanden die Tonstücke eines Jahrganges Kirchenmusik vom Jahre 1755, die man in einem fränkischen Fürstenthum noch im Jahre 1788 wiederholte, lediglich in einer Sammlung italiänischer Opernarien, unter welche deutsche geistliche Texte gelegt wurden.

(Anh. 110 K.) umgewandelt. Die Arie für Nancy Storace (405 K.) Ch'io mi scordi di te hat den Text In te domine speravi bekommen und die obligate Klavierstimme ist auf die Orgel übertragen (Anh. 120 K.). Die Arie aus Titus (19) Deh per questo istante ist mit dem Text O Deus ego te amo (Anh. 112 K.), die Tenorarie für Adamberger Per pietà non ricercate (420) mit dem Text Omni die dic Mariae (Anh. 111 K.) als Offertorium gebraucht. V. Novello hat den wundervollen Ensemblesatz aus dem zweiten Finale des Figaro Più docile io sono e dico di sì mit dem Text O Iesu mi, miserere nobis! als Motette mit Orgelbegleitung veröffentlicht und dazu bemerkt: this motett may be used at Benediction. Hoffentlich ist es nur ein Scherz, daß Leporello's Notte e giorno faticar zu einem Docti sacris, Don Giovanni's Fin che dal vino zu einem Lauda Sion travestirt worden seien[3].

Aber man hat selbst ganze Messen aus Mozarts Opern zusammengearbeitet und zu Anfang dieses Jahrhunderts war eine Missa di Figaro, Don Giovanni auf Kirchenchören nicht unerhört. Ein Beispiel der Art mag als Zeugnis näher charakterisirt werden.

In der Sammlung K. Zulehners in Mainz befand sich eine sogenannte Krönungsmesse in C dur, mit Mozarts Namen, von der ich eine Abschrift durch Hrn. Schott in Mainz erhielt.

Alle Sätze mit Ausnahme des Credo sind übereinstimmend mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus Così fan tutte, nur daß Tonart und Instrumentation geändert, mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist, und zwar in folgender Weise.

Das Kyrie ist das Terzett (10) Soave sia in vento, in C dur transponirt, nur mit zwei Flöten, durch Hinzufügen einer Tenorstimme zur Ausfüllung der Harmonie zu einem vierstimmigen Chor gemacht.

Christe eleison ist der erste Satz des Duetts (4) Ah guarda sorella, in G dur transponirt, für Sopran und Tenor, mit zwei Oboen und zwei Hörnern, hie und da verkürzt, auch ist das Ritornell an den Schluß gesetzt.

Im Anfang des Gloria sind neben wenigen sehr unbedeutenden Takten eigener Erfindung die Motive aus dem ersten Chor des zweiten Finale (S. 301) angewendet; darauf folgen bei dem Gratias agimus die ersten 70 Takte der Arie (11) Smanie implacabili als Sopransolo in F dur. Das Qui tollis sind 7 nicht entlehnte Takte, allein bei Miserere treten vier Takte aus dem ersten Finale (S. 151) Ed in polso, nach Wiederholung des originalen Qui tollis wird bei Suscipe aus dem ersten Finale (S. 151) Ah se tarda fortgefahren bis zum Schlusse dieses Satzes. Quoniam tu solus bis zum Schluß des Gloria ist das Terzett (3) Una bella serenata, unverändert bis auf die in den Tuttistellen zugesetzte vierte Stimme; das Schluß-

[3] Deutsche Mus. Ztg. 1860 S. 112.

ritornell ist fortgeblieben. Im Gloria sind von Blasinstrumenten Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten mit Pauken in gewöhnlicher Abwechslung gebraucht.

Sanctus und Osanna ist das um 6 Takte verkürzte, in C dur transponirte Andante des ersten Finale (S. 162) Dove son, nur daß dem Texte nach die Stimmen etwas anders eingerichtet sind.

Benedictus ist das Duett mit Chor (21) Secondate, in F dur transponirt, und von Saiteninstrumenten mit Flöten und Oboen begleitet, der Chor fällt mit Osanna ein.

Agnus Dei beginnt mit 11 eigenthümlichen Takten, dann folgt aus dem zweiten Finale (S. 347) Idol mio, wobei die Partie der Despina fortgeblieben ist.

Dona nobis ist das Schlußensemble der Oper.

Zulehner war, wie ich aus einem an C. Weber gerichteten Brief entnehmen konnte, der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben; daß umgekehrt die Messe aus der Oper von irgend einem Kirchenmusikanten zusammengeflickt ist, bedarf keines Beweises.

VII.

Wolfgangs Bäsle.

Maria Anna Mozart, Wolfgangs Bäsle, die Tochter von Joseph Ignaz, einem Bruder Leopolds in Augsburg, ist geboren am 14. Jan. 1758. Sie war also zwei Jahre jünger als ihr Vetter, und ihre Bekanntschaft wurde, als er im Herbst 1777 nach Augsburg kam, rasch eine ebenso vertrauliche als lustige. Davon legen noch Briefe Wolfgangs[1] Zeugnis ab, welche eine Seite Mozarts lebendig zur Anschauung bringen, die man nicht übersehen darf, wenn man sein ganzes Wesen verstehen will.

Es ist eine Lustigkeit, eine Neigung zu Späßen und Scherzen, die zu lachen machen, und nichts als zu lachen machen, welche wir im kindlichen Alter natürlich finden, weil dort die Anstrengung des Geistes zu solcher Erholung und Erfrischung im angemessenen Verhältnis steht. Dieser Hang zu albernen und kindischen Späßen, wie man sie bei Erwachsenen nennen muß, blieb Mozart aber auch

[1] Die Originale, von welchen die Abschriften genommen sind, welche mir vorlagen, waren im Besitz von Carl Mozart in Mailand. [Von den Briefen an das Bäsle sind einige noch später bekannt geworden; die Originale scheinen allmählich zerstreut worden zu sein. Keins derselben ist mit C. Mozarts Nachlaß nach Salzburg ins Mozarteum gekommen.]

in späteren Jahren eigen. Sein Schwager Jos. Lange theilt folgende Beobachtung über ihn mit (Selbstbiogr. S. 171 f.): „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werk beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durch einander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbst-Ironie sich zu ergetzen". Schwerlich ist hier eine beabsichtigte Selbstironie, vielmehr eine unbewußte Selbsthülfe der geistigen Natur zu erkennen, welche der inneren Aufregung und Arbeit eine Thätigkeit entgegenstellte, die von jener ableitete ohne selbst eine neue bedeutende Anregung zu bieten. Verwandt damit ist es, daß gewisse körperliche Bewegungen und Übungen, die den Körper beschäftigen ohne ihn zu ermüden und bis auf einen gewissen Grad auch eine geistige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wie das Billardspiel, das Mozart leidenschaftlich liebte, durchaus geeignet waren, ihn im Gleichgewicht zu halten, so daß er seinen musikalischen Ideen und ihrer Verarbeitung innerlich sich hingeben konnte, ohne dadurch aufgerieben zu werden. Daß es gerade eine Neigung zum Possenhaften ist, durch welche er sich für die ideale Thätigkeit frei macht, das was man als den Salzburger Hanswurstgeist bezeichnete, ist freilich nicht ohne Bedeutung bei einem Komponisten, der in der komischen Oper das Höchste geleistet hat. Allein um so schärfer muß es hervorgehoben werden, daß in seinen künstlerischen Leistungen das Possenhafte nirgend hervortritt, daß er vielmehr alle Elemente des Komischen in die höhere Sphäre des Künstlerischen erhebt; weshalb manche Kritiker ihm sogar den eigentlichen Sinn für das Komische abgesprochen haben. Die Äußerungen der geistigen Natur des Menschen, welche gewissermaßen nur aus den Bedürfnissen ihrer realen Existenz hervorgehen, sind von den künstlerischen Leistungen derselben wesentlich unterschieden; aber sie entspringen einer gemeinsamen Quelle, deshalb sind auch jene unserer Betrachtung nicht unwerth.

Es war gerathen, die Briefe nur im Auszug mitzutheilen, sowohl um nicht zu ermüden, als auch weil diese Späße zum Theil das Schicklichkeitsgefühl und den Geschmack unserer Zeit verletzen, wiewohl nicht die Sittlichkeit. Diese Auszüge genügen, um die ausgelassene Lustigkeit Wolfgangs und die Gewandtheit erkennen zu lassen, mit welcher er diese improvisirten Scherze rasch hinwirft. Es zeigt sich in diesen Reimereien, Wortverdrehungen und Versetzungen, in den refrainartigen Wiederholungen, so wenig Anspruch auf Witz und Gehalt sie machen können, ein gewisser Formensinn,

ein lebhaftes Gefühl für Klang und Rhythmus in der Sprache, wie sie auch in den Sprüchen und Liedern, welche im Munde der Kinder und des Volks fortleben, häufig auf Kosten oder auch wohl gar mit Verzicht auf allen Sinn vorherrschen[2].

Bald nach seiner Ankunft in Mannheim schreibt Mozart:[3]

„Allerliebstes Bäsle, Häsle!"

„Ich habe dero mir so werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus ersehen — drehen, daß der Vetter — Retter — die Frau Bas — Has, und Sie — wie — recht wohl auf sind — Rind; wir sind auch Gott Lob und Dank recht gesund — Hund. Ich habe heute den Brief — schief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — strommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geschrieben erhalten haben — schaben. Desto besser, besser desto! Nun aber etwas Gescheutes. Mir ist sehr leid daß der Hr. Prälat — Salat schon wieder vom Schlag getroffen worden ist — fist, doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes — Spottes — es wird es von keinen Folgen sein — Schwein, Sie schreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Versprechen, welches Sie mir vor meiner Abreise von Augsburg gethan haben, halten werden, und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß freuen — reuen. Sie schreiben noch ferners, ja Sie lassen sich heraus, Sie geben sich bloß, Sie lassen sich verlauten, Sie machen mir zu wissen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich am Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wunschen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mir, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait schicken soll — scholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß schicken — schlicken. Ob Sie mich noch lieb haben? Das glaub ich. Desto besser, besser desto! Ja, so geht es auf dieser Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten Sie es? — mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. Jetzt wunsch ich eine gute Nacht. — Morgen werden wir uns gescheut sprechen — brechen; ich sage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können, aber hören Sie morgen es schon werden. Leben Sie wohl unterdessen! — Was ist das? — ists möglich! — ihr Götter! — mein Ohr, betrügst du mich nicht? — nein, es ist schon so — welch langer trauriger Ton!"

„Heut den schreiben fünfte ich dieses. Gestern habe ich mit der gestrengen Frau Churfürstin gesprochen und morgen als den 6 werde

[2] [Bei Übersendung von Musikalien und Briefen an Breitkopf und Härtel sagt die Wittwe (28. Aug. 1799): „Die freilich geschmacklosen, aber doch sehr witzigen Briefe an seine Base verdienen auch wohl eine Erwähnung, aber freilich nicht ganz gedruckt zu werden". Notteb. S. 128.]

[3] [Das Original befand sich, nach Nohl, im Besitze von W. Speyer in Frankfurt a. M.]

ich in der großen Galla-Accademie spielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürstin-Chur selbst gesagt hat, wieder spielen. Nun was recht Gescheutes! es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte daß — was? — ja, ein Fuchs ist kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? ja recht, beim Kommen, ja, jetzt fallt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu schicken, ich werde Ihnen schon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiters hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie, — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebster Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München schreiben ein Compliment von mir an die zwei Mlles Freysinger schreiben — warum nicht? curios, warum nicht? und die jüngere, nämlich die Frl. Josepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum sollte ich sie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? ich bitte sie halt recht sehr um Verzeihung, daß ich ihr bishero die versprochne Sonate nicht geschickt habe, aber ich werde sie sobald es möglich ist übersenden — warum nicht? was, warum nicht? warum soll ich sie nicht schicken? warum soll ich sie nicht übersenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu also diesen Gefallen werden Sie mir thun? — warum nicht? curios, warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergessen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das ist grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergessen thut sein müssen lassen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig ist, selbe Ihnen zuschicken und einen Brief dazu und Sie werden die Güte haben selbe nach München zu schicken. Nun muß ich schließen und das thut mich verdrießen. Herr Vetter, gehen wir geschwind zum heil. Kreuz und schauen wir, ob noch wer auf ist! Wir halten uns nicht auf, nichts als anläuten, sonst nichts. — Nun leben Sie recht wohl, ich küsse sie 1000mal und bin wie allezeit der alte junge

Sauschwanz Wolfgang Amadeo Rosenkranz

Von uns Reisenden tausend Complis ments an Hrn. Vetter und Fr. Base. Miehnnam ned [net]5 rebotco[4] 7771.

an alle meine guten Freund — heunt meinen Gruß — Fuß! addio Fex — Hex bis ins Grab, wenn ichs Leben hab"[5].

[4] Verschrieben statt November.

[5] [Der folgende Zusatz zu einem Briefe „vom 50ten Oktober 1777", welchen Nottebohm S. 71 mittheilt, gehört vielleicht zu dem verloren gegangenen ersten Briefe aus Mannheim: »A Mademoiselle Marie Anna Mozart. Das ist curiös! ich soll etwas gescheutes schreiben und mir fällt nichts gescheides ein. Vergessen Sie nicht den Herrn Dechant zu ermahnen, damit er mir die Musica-

Die Correſpondenz war lebhaft im Gange, wie der folgende Brief vom 13. Nov. 1777 beweiſt[6].

. . . . . .

»Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Soeur et Epouse!«

„Potz Himmel tauſend sacristey, Croaten Schwerenoth, Teufel, Hexen, Truden, Kreuz battalion und kein End! potz Element, Luft, Waſſer, Erd und Feuer, Europia, Asia, Africa, und America, Jesuiter, Augustiner, Benedictiner, Kapuziner, Minoriten, Franziskaner, Dominikaner, Charthäuſer und heil. Kreuzerherrn, Canonici regulares und irregulares, und alle Bärnhäuter, Spitzbuben, Hundsfötter, Cujonen und Schwänz übereinander, Eſel, Büffel, Ochſen, Narren, Dalken und Fexen! Was iſt das für eine Manier! 4 Soldaten und 3 Bandalier! — ſo ein Paquet und kein Portrait? — Ich war ſchon voll Begierde — ich glaubte gewiß — denn Sie ſchrieben mir ja unlängſt ſelbſt, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, ſchicken Sie mir es je ehender, je lieber, es wird wohl hoffentlich ſo ſeyn, wie ich es mir ausgebeten habe, nehmlich im franzöſiſchen Aufzuge".

„Wie mir Mannheim gefällt? — ſo gut einem ein Ort ohne Bääsle gefallen kann. — — — Ich hoffe, auch Sie werden im Gegentheil, wie es auch ſo iſt, meine Briefe richtig erhalten haben; nehmlich einen von Hohenaltheim, und 2 von Mannheim, und dieſer, wie es auch ſo iſt, iſt der dritte von Mannheim, aber in allen der vierte, wie es auch ſo iſt. Nun muß ich ſchließen, wie es auch ſo iſt, denn ich bin noch nicht angezogen und wir eſſen jetzt gleich, ... wie es auch ſo iſt. Haben Sie mich noch immer ſo lieb, wie ich Sie, ſo werden wir niemalen aufhören uns zu lieben. — Wenn auch der Löwe ringsherum in Mauern ſchwebt, wenn ſchon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht geweſen und die Tyrannei der Wütherer in Abweg iſt geſchlichen, ſo frißt doch Codrus, der weiſ' Philosophus, oft Rotz für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines A—, ſind immer, ſind ſtets geweſen und werden immer bleiben — kaſtenfrey".

lien bald ſchickt. Vergeſſen Sie Ihr Verſprechen nicht; ich vergeſſe gewiß auch nicht. Wie haben Sie doch zweifeln können, mit nächſtem werde ich Ihnen einen gantz franzöſiſchen Brief ſchreiben, und den können Sie Sich alsdenn von Herrn Forſtmeiſter verdeutſchen laſſen; ich hoffe Sie werden ſchon zu lernen angefangen haben? jetzt iſt der Platz zu klein noch mehr geſcheides herzubringen, und immer was geſcheides macht Kopfweh; es iſt ja ohnehin mein Brief voll geſcheider und gelehrter Sachen, wenn Sie ihn ſchon geleſen haben, ſo werden Sie es geſtehen müſſen und haben Sie ihn noch nicht geleſen, ſo bitte ich Sie leſen Sie ihn bald, Sie werden viel Nutzen heraus ziehen, Sie werden bei einigen Zeilen bittere Zähren vergießen."]

[6] [Das Original beſitzt Herr Heinr. Seligmann in Cöln. Vgl. Notteb S. 51.]

»Adieu. j'espère que vous aures deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que .... Ecoutés: que vous saures bientôt mieux le françois que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. Adieu cependant. Je vous baise vos mains, votre visage . . . . . afin, tout ce que vous me permettez de baiser. Je suis de tout mon coeur

votre
très affectioné Neveu et Cousin
Wolfg. Amadé Mozart.«

Nicht minder muthwillig und zum Theil nicht mittheilbar ist ein Brief vom 3. Dezember 1777[7].

Ma très chère Cousine!

. . . . . Ich hätte Dero Schreiben vom 25ten Nov. richtig erhalten, wenn Sie nicht geschrieben hätten daß Sie Kopf-, Hals- und Arm-Schmerzen gehabt hätten, und daß Sie jetzt nun, dermalen, alleweil, den Augenblick keine Schmerzen mehr haben, so habe ich Dero Schreiben vom 26. Nov: richtig erhalten. Ja, ja, meine allerliebste Jungfer Baas, so geht es auf dieser Welt; einer hat den Beutel, der andere das Geld, mit was halten Sie es? — — mit der [redacted], nicht wahr? Hur ja ja, Kupferschmied, ... ja und das ist wahr, wers glaubt der wird seelig, und wer's nicht glaubt, der kommt in Himmel; aber schnurgerade und nicht so, wie ich schreibe. Sie sehen also, daß ich schreiben kann, wie ich will, schön und wild, grad und krumm. Neulich war ich übels Humors, da schreib ich schön, gerade und ernsthaft; heute bin ich gut aufgereimt, da schrieb ich wild, krumm und lustig; jetzt kommts nur darauf an was Ihnen lieber ist, — — unter den beyden müssen Sie wählen, denn ich hab kein Mittel, schön oder wild, grad oder krumm, ernsthaft oder lustig, die 3 ersten Wörter oder die 3 letzten; ich erwarte Ihren Entschluß im nächsten Brief . . . . . Ich bin Ihnen Euer liebten Freullen Baas sehr verbunden für das Compliment von Euer Freüllen Freysinger, welches auszurichten Euer liebten Frl. Juliana so gütig gewesen ist. — Sie schreiben mir, ich wüßte zwar noch viel, aber zu viel ist zu viel; — in einem Briefe gebe ich es zu, daß es zu viel ist, aber nach und nach könnte man viel schreiben; verstehen Sie mich, wegen der Sonata muß man sich noch ein wenig mit Geduld bewaffnen. Wenns fürs Bäsle gehört hätte, so wäre sie schon längst fertig — — und wer weiß ob die Madselle Freysinger noch daran denkt — — ohngeacht dessen werde ich sie doch so bald möglich machen, einen Brief darzu schreiben und mein liebes Bäsle bitten, alles richtig zu übermachen. . . . . Was werden Sie

[7] [Nach der Abschrift bei Breitkopf u. Härtel mitgetheilt bei Nottebohm S. 48 f.]

wohl denken, daß ich noch in Mannheim bin, völlig drinn. Das macht, weil ich noch nicht abgereiſet bin, nirgends hin! Doch jetzt glaub ich, wird Mannheim bald abreiſen. Doch kann Augsburg von Ihnen aus noch immer nach mir ſchreiben und den Brief an Mannheim addreſſiren bis auf weitere Nachricht. Der Herr Vetter, Fr.: Baas und Junfr.: Baas empfiehlt ſich meiner Mamma und mir. Sie waren ſchon in Aengſten, daß wir etwa krank wären, weil ſie ſo lang keinen Brief von uns bekommen haben. Vorgeſtern ſind ſie endlich mit unſerem Brief vom 26ten Nov. erfreuet worden und heute als den 3ten Decebr. haben Sie das Vergnügen mir zu antworten. Ich werde Ihnen alſo das Verſprochene halten? — Nu das freut Sie. Vergeſſen Sie nur auch nicht München nach der Sonata zu komponiren, denn was man einmal gehalten hat, muß man auch verſprechen, man muß allezeit Wort von ſeinem Mann ſein. — Nu aber geſcheut.

Ich muß Ihnen geſchwind etwas erzehlen: ich habe heute nicht zu Hauſe geſpeiſt, ſondern bey einem gewiſſen Mons. Wendling; nun müſſen Sie wiſſen, daß der allzeit um halb 2 Uhr ißt, er iſt verheyrathet und hat auch eine Tochter, die aber immer kränklich iſt. Seine Frau ſingt auf der zukünftigen Opera, und Er ſpielt die Flöte. Nun ſtellen Sie ſich vor, wie es halb 2 Uhr war, ſetzten wir uns alle, bis auf die Tochter welche im Bette blieb, zu Tiſch und aßen.

. . . . . und hiermit addieu Anna Maria Schloſſerin geborne Schlüſſelmacherin. Leben Sie halt recht wohl und haben Sie mich immer lieb; ſchreiben Sie mir bald, denn es iſt gar kalt; halten Sie bald Ihr Verſprechen, ſonſt muß ich mich brechen. addieu, mon Dieu, ich küſſe Sie tauſendmal und bin knall und fall

Mannheim
ohne Schleim
den 3ten Decembr.
heut iſt nicht Quatembr.
1777 zur nächtlichen Zeit
von nun an bis in Ewigkeit
Amen.

Ma très chère Cousine?
waren Sie nie zu Berlin?
Der aufrichtige wahre Vetter
bei ſchönen und wildem Wetter
W. A. Mozart
. . . . . das iſt hart.

Das Porträt langte im Febr. 1778 in Salzburg an und iſt im Archiv des Mozarteums, eine Bleiſtiftzeichnung, die von keinem großen Meiſter herrührt. Sie zeigt das gutmüthige und luſtige Geſicht des Bäsle, das etwas derbe Formen hat und ohne ſchön zu ſein recht angenehm ausſieht. Sie trägt die geſtickte Riegelhaube, die ihr gut ſteht, ein kleines ſchwarzes Tuch iſt um den Hals geſchlagen.

Das Leben in Mannheim mit ſeinen neuen Eindrücken und den Verhältniſſen, welche Mozart lebhaft beſchäftigten, beſonders die Neigung zu Aloyſia Weber, ließen die Korreſpondenz mit dem Bäsle

etwas ins Stocken gerathen. Indessen ist von dort an sie kurz vor der Abreise der folgende Brief geschrieben, und vergegenwärtigt man sich Mozarts damalige (28. Febr. 1778) Lage und Stimmung, so wird man darüber erstaunen, wie es ihm möglich war, diesen Ton anzuschlagen und den Scherz mit sichtlichem Behagen im Detail zu behandeln, wie er etwa ein Musikstück ausführte. Allerdings sind dergleichen scheinbare psychologische Widersprüche tief in der Natur des Menschen begründet, jeder Aufmerksame wird sie in den verschiedensten Lebenslagen an sich und an anderen wahrnehmen; bei einer so ungemein leicht und lebhaft erregbaren Natur wie Mozarts mußten auch diese Reflexe der Laune lebhaft sein. Bezeichnend für sein ganzes Wesen ist es, daß der harte Kampf mit seiner Neigung ihn gegen den Vater, wie ernst und streng ihn dieser auch an die Pflicht mahnt, nicht erbittert, ihn überhaupt nicht störrig und verbissen macht, daß er vielmehr sich den natürlichen Regungen seiner Heiterkeit unbefangen hingiebt, was denn auch wieder wesentlich beitrug ihn im Gleichgewicht zu halten. Daß wir ihn in jeder Lage, in jeder Stimmung so durchaus einfach und wahr finden, wie ihn alle seine Briefe und Äußerungen zeigen, beweist, daß die Harmonie seiner künstlerischen Natur die seiner gesammten geistigen Organisation ist.

Der bezeichnete Brief lautet:

»Mademoiselle, ma très chère Cousine!«

„Sie werden vielleicht glauben oder meinen, ich sey gestorben! — ich sey crepirt? — oder verreckt? — doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn so schön schreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillschweigen will ich mich gar nicht entschuldigen, denn Sie würden mir so nichts glauben, doch was wahr ist bleibt wahr, ich habe so viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu schreiben, mithin habe ich es müssen lassen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie sich befinden und sich tragen? ob Sie noch offenes Leibes sind? ob Sie gar etwa haben den Grind? ob Sie mich noch können ein bischen leiden? ob Sie öfters schreiben mit einer Kreiden? ob sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Lust haben sich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böse waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen? — doch, Sie lachen — Victoria! Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerstehen könnten, ja ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir also wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, so schreiben Sie mir balde, damit ich den Brief erhalte, sonst wenn ich etwa schon bin weg, erhalte ich statt einen Brief einen Dreck. — Na, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie sich diese

Fastnacht schon brav lustig gemacht? in Augsburg kann man sich dermalen lustiger machen als hier; ich wollte wünschen, ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumspringen könnte. Meine Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebst dem Bäsle und hoffen, daß sie alle drey recht wohl auf sein mögen. Desto besser, besser desto! Apropos, wie steht es mit der französischen Sprache? darf ich bald einen ganz französischen Brief schreiben? von Paris aus, nicht wahr?"

„Nun muß ich Ihnen noch bevor ich schließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt just gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie sehen, das Papier ist schon bald gar, und müd bin ich auch schon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht. wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch schreiben sollte als die Historie, die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie also, es ist noch nicht lange daß es sich zugetragen hat, es ist hier im Lande geschehen, es hat auch hier viel Aufsehens gemacht, denn es scheint ohnmöglich; man weiß auch unter uns gesagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Also kurz zu sagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder so etwas — nu, das ist wirklich ein Ding, ob es Triebstrill oder Burmsquiek war —, es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der schon ziemlich alt war, aber doch noch robust und kräftig dabey aussah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher sagen, ehe ich die Geschichte auserzähle, er hatte einen erschrecklichen Ton, wenn er sprach, man mußte sich allezeit furchten, wenn er sprach. Nu, um kurz von der Sache zu reden so müssen Sie wissen, er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen sehr schönen großen Hund, weiß mit schwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit seinen Schafen daher, deren er elftausend unter sich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem schönen rosenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war schon so sein Gebrauch. Nun weiter! Da er so eine gute Stunde ging, so war er müde und setzte sich bey einem Fluß nieder. Endlich schlief er ein; da träumt ihm, er habe seine Schafe verloren — und in diesem Schrecken erwacht er, und sahe aber zu seiner größten Freude alle seine Schafe wieder. Endlich stund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbeygegangen sein, so kam er zu einer Brücke, die sehr lang war, aber von beyden Seiten geschützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun, da betrachtete er seine Heerde, und weil er denn hinüber mußte, so fing er an seine eltausend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftausend Schafe drüben sind, dann will ich Ihnen die ganze Historie erzählen. Ich habe Ihnen vorher schon gesagt, daß man den Ausgang noch nicht

weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen schreibe sie gewiß drüben sind — wo nicht, so liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten sie herüber bleiben können. Sie müssen sich unterdessen schon so weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geschrieben und es ist besser daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte, da hätten Sie mir etwa die ganze Historie nicht geglaubt, aber so glauben Sie mir doch — die halbe nicht".

„Nun muß ich schließen, ob es mich schon thut verdrießen; wer anfängt muß auch aufhören, sonst thut man die Leute stören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der soll mich küssen ohne End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder gescheit; da hat er gewiß zu küssen lang, mir wird dabei schier selbsten bang. Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wäre, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wäre gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich werde seyn, ich würde seyn, wenn ich seyn würde, o daß ich seyn würde, ich würde gewesen seyn, ich wäre gewesen, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte Gott ich wäre gewesen — was? — ein Stockfisch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

Wolfgang Amade Mozart."

Ob von Paris aus die Unterhaltung zwischen ihnen fortgesetzt wurde, ist mir nicht bekannt; wenigstens sind keine Briefe aus dieser Zeit aufbewahrt. Als aber Mozart auf der Heimreise begriffen war, lud er das Bäsle, weil es nicht gewiß war daß er Augsburg besuchen könne, durch folgenden Brief von Kaisersheim (23. Dez. 1778) zu einem Stelldichein nach München ein.

»Ma très chère Cousine!«

„In größter Eyl und mit vollkommenster Reu und Leid und steifem Vorsatz schreibe ich Ihnen und gieb Ihnen die Nachricht daß ich morgen schon nach München abreise. Liebstes Bäsle, sei kein Häsle! ich wäre sehr gern nach Augsburg, das versichere ich Sie, allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht nach Augsburg gelassen und ich kann ihn nicht hassen, denn das wäre wider das Gesetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt ist —; mithin ist es halt einmal so. Vielleicht komme ich von München auf einen Sprung nach Augsburg, allein es ist nicht so sicher; wenn Sie so viel Freude haben mich zu sehen wie ich Ihnen, so kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen sind, so will ich Sie dann betrachten vorn uud hint, will Sie überall herumführen, ... doch nur eins ist mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirthshaus bin,

ſondern wohne bey — ja wo? das möchte ich wiſſen[8]. Nun Spassus a part — juſt deſſentwegen iſt es für mich ſehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu ſpielen bekommen — alſo kommen Sie gewiß; ich werde alsdann in eigener hoher Perſon Ihnen complimentiren, ... Sie embraſſiren, Ihnen was ich Ihnen etwa alles ſchuldig haarklein bezahlen und einen wackern laſſen erſchallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz

Votre sincère Cousin
W. A.

„Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Briefchen von 24 Bögen, aber ſchreiben Sie nicht hinein, wo Sie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden."

Sie kam auch in der That dorthin und Mozart lud ſie ein, mit ihm auf einige Zeit zum Beſuch nach Salzburg zu kommen, worüber er ſeinem Vater Mittheilung macht (8. Jan. 1779): „Mein Bäsle iſt hier — warum? ihrem Vetter zu Gefallen? — das iſt freylich die bekannte Urſache! allein — nu, wir werden in Salzburg davon ſprechen, deſſentwegen wünſchte ich ſehr daß ſie mit mir nach Salzburg gehen möchte. Sie geht gern; mithin wenn Sie Vergnügen haben Sie bei ſich zu ſehen, ſo haben Sie die Güte und ſchreiben gleich Ihrem Herrn Bruder daß die Sache richtig wird — Sie werden, wenn Sie ſie ſehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden ſeyn, alle Leute haben ſie gern." Auf der Rückſeite des Blattes läßt ſich nun das Bäsle ſelbſt vernehmen, und da ſie in Mozarts Gegenwart ſchreibt, ſo miſcht ſich dieſer hinein, ſo daß folgendes komiſche Duett herauskommt.

„Monsieur, mon très cher Oncle! Ich hoffe Sie werden ſich nebſt der Mademoiſelle Couſine wohl befinden. Ich hatte die Ehre den Herrn Sohn recht geſund in München anzutreffen; ſein Will iſt, ich ſollte mit nach Salzburg, noch weiß ich aber nicht, ob ich die Ehre haben werde Sie zu ſehen"

[Hier iſt ein Tintenfleck, dazu hat Wolfgang geſchrieben: „das Portrait meiner Baſe, ſie ſchreibt in Hemdärmeln"; darauf fährt ſie fort]

„aber mein Vetter iſt ein rechter Narr, das ſehen Sie. Ich wünſche Ihnen, mon cher oncle, recht wohl zu leben, der Mademoiſelle Couſine 1000 Compliment. Je suis de tout mon coeur

[Monsieur, ſetzt Wolfgang hinzu, votre invariable cochon]
W. A. Mozartin.

[8] Er wohnte dort bei Webers.

Die Eltern hatten gegen diesen Besuch nichts einzuwenden und das Bäsle hielt sich zu Anfang des Jahres 1779 mehrere Wochen in Salzburg auf. Nachdem sie wieder heimgekehrt war, schrieb ihr Mozart folgenden Brief:

„Liebstes, bestes, schönstes,
liebenswürdigstes, reizendstes,
von einem unwürdigen Vetter
in Harnisch gebrachtes
Bäschen oder Violoncellchen!"

„Salzburg den 10 May Eintausend 7 hundert und neun
blas mir hint' nei
gut ists,
' wohl bekomms!"

„Ob ich Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande sein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabsatz erhöhenden Zorn zu stillen, mildern oder zu besänftigen ist eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Besänftigen will 1 mo soviel sagen als Jemand in einer Sänfte sanft tragen — ich bin von Natur aus sehr sanft und einen Senft esse ich auch gern, besonders zu dem Rindfleisch — mithin ist es schon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr beköpfen will, daß aus der Pastete nichts werden soll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth, daß man sich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man so etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich gesagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das ist der nächste Preis, handeln lasse ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, so gehts und stehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts, und nichts ist soviel als sehr wenig und wenig ist nicht viel, folglich ist nichts immer weniger als nicht viel, und viel immer mehr als wenig, und — so ist es, so war es und so wird es sein. Mach ein End dem Brief, schließ ihn zu und schick ihn fort an End und Ort

Dero gehorsamster unterthänigster Diener.

Latus, hinüber, V. S.

P. S. Ist die Böhmische Truppe schon weck — sagen Sie mirs, meine Beste, ich bitte Sie um Himmelswillen — ach! sie wird nun in Ulm seyn, nicht wahr? O überzeugen sie mich dessen, ich beschwöre Sie bey allem was heilig ist — die Götter wissen es, daß ich es aufrichtig meine! Lebts Thüremichele noch? ... wie hat sich Vogt mit seiner Frau vertragen? haben sie sich schon gekriegt beim Kragen? lauter Fragen".

„Eine zärtliche Ode[9]

Dein süßes Bild, o Bäßchen,
schwebt stets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es selbst nicht bist.
Ich seh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, seh ichs — und weine,
daß Du es selbst nicht bist.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr lesen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beschwör ich dich Erscheinung:
auf und verwandle dich:
verwandle dich Erscheinung
und werd — o Bäßchen selbst!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauschwanz".

„Mein und unser aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringerin. Adieu Engel! Mein Vater giebt ihm seinen onkelischen Segen uud meine Schwester giebt ihm tausende cousinische Küssen. Adieu — adieu — Engel!"

„Mit nächster Ordinaire werde ich mehr schreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges. Und bei diesem hat es sein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel![10]

Von da ab werden die Briefe — es sind ihrer nur noch zwei erhalten — etwas ernster; schon der folgende Brief vom 24. April 1780 enthält nichts von jenen muthwilligen Späßen:[11]

»Salzburg, le 24 d'avril 1780.

Ma très chère Cousine!

Sie haben meinen letzten Brief so schön beantwortet, daß ich nicht weis wo ich Worte hernehmen soll, ihnen dafür meine Dankbezeugung genug zu bezeugen, und Sie zugleich neuerdings zu versichern, wie sehr ich sey

Dero gehorsamster Diener und aufrichtiger
Vetter
Wolfgang Amadi Mozart.

[9] Klopstocks Ode „Dein süßes Bild, Edone" fast unverändert.

[10] Diese Worte sind rund um eine flüchtig hingezeichnete Karikatur eines Gesichts geschrieben. [Vgl. die Nachbildung bei Nottebohm S. 70.]

[11] [Der Brief befindet sich im Besitze der Familie Labitzky in Karlsbad, und ist von J. Fischer in der Skizze über Wolfgang Am. Mozart Sohn (Karlsbad) S. 17 zum ersten Male veröffentlicht. Vor der Unterschrift ist ein weiter freier Raum gelassen.]

Ich wollte gerne mehr schreiben, allein der Raum wie Sie sehen ist zu klein adieu adieu

[Auf der folgenden Seite:]

Nun aber Spaß und Ernst; Sie müssen mir schon für diesmal verzeihen, daß ich ihren allerliebsten Brief nicht so wie er es verdiente, von Wort zu Worte beantworte und erlauben, daß ich nur das nothwendigste schreiben darf — Nächstens werde ich meinen Fehler nach möglichkeit zu verbessern suchen —

Es sind nun 14 Täge, daß ich M°. Böhm geantwortet habe — Mir liegt nur daran zu wissen daß mein Schreiben nicht in Verlust gegangen, welches mir sehr leid wäre — denn sonst weiß ich nur gar zu gut, daß M°. Böhm alle Tage nur zu sehr occupirt ist — dem sey wie ihm wolle, so bitte ich Sie in jedem Fall, mein lieber Krall, Tausend Komplimente zu machen und ich warte nur auf einen Wink von ihm, so ist die Aria aldort fertig. —

Ich hab gehört, Munschhauser sey auch krank, ist das wahr? — Das wäre nicht gut für M°. Böhm. — Nun Bäffle werden Sie wohl alle Tage, auch bei Sturm und Hagel, das Theater fleißig besuchen, weil Sie Entrée frey sind? Neues weis ich ihnen nichts zu schreiben, als daß leider Josephi Hagenauer [bei welchem Sie, meine Schwester und ich im Erker-stübel Chocolata getrunken] gestorben ist. — ein großer Verlust für seinen Vatter — sein Bruder Johannes [der Verheyrathete] welcher, weil er sich auf seinen Seeligen bisher gänzlich verlassen konnte, das Faulenzen so ziemlich gewohnt war, muß nun recht daran, welches ihm ein bischen sauer ankömmt. —

Nun meine liebste, beste, schönste, artigste, und Liebenswürdigste — bald geschrieben das bitte ich mir aus, alle Neuigkeit in und aus dem Hauß — vor allem der Leute, welche Sie Komplimente geschrieben, wieder entgegen pro Kralle — Adieu — Nächstens einen großen Bogen doch — vorher von ihnen, mein Schatz, ein ganzes Buch voll — Adieu

Von meinem Vatter Papa und meiner Schwester zizibe alles erdenkliche — an dero Eltern von uns dreyen, 2 Buben und ein Mädle, 12345678987654321 Empfehlung, und alle gute Freund und Freundin von mir allein 624, von meinem Vater 1000 und von Schwester 1500, zusammen 1774 und summa summarum 12345678987656095 Complimente."

Der letzte Brief vom 21. Oktober 1781[12] weicht von den früheren Scherzbriefen im Ton vollständig ab und ist der Hauptsache nach geschäftlich.

[12] [Mitgetheilt von O. Jahn, A. M. Z. 1867 S. 203.]

Das Bäsle scheint die Courmacherei ihres Vetters ernstlicher genommen zu haben als dieser; wenigstens glaubte später ihre Umgebung in der Art, wie sie von ihm sprach, etwas von getäuschten Erwartungen hindurchklingen zu hören. Sie sprach nicht gern und nicht viel von dieser Zeit; musikalisch war sie nicht und hatte daher von Wolfgangs künstlerischer Bedeutung keinen eigentlichen Eindruck bekommen können, seine Lebhaftigkeit und Hastigkeit bei musikalischen Aufführungen war ihr komisch vorgekommen. — Von ihren weiteren Lebensschicksalen ist wenig bekannt; sie verheirathete sich, und lebte später bei dem Postdirektor Streitel in Bayreuth, wo sie am 25. Jan. 1841 in dem hohen Alter von 83 Jahren starb. Die Nachkommen einer Tochter von ihr, die sich mit einem gewissen Pümpel vermählte, leben zu Feldkirch.[13]

VIII.

Mozart als komischer Dichter.

Die Leichtigkeit, komische Situationen und Einfälle aufzufassen und darzustellen, veranlaßte Mozart zu manchen kleinen Leistungen. An Gelegenheitsgedichten mit ziemlich losen und lockeren Reimereien, wie sie damals üblich waren, ließ er es nicht fehlen — es sind davon schon einige Beispiele mitgetheilt worden (S. 469, 709, 713)[1]. Bei Redouten entwarf er die Pläne zu kleinen Pantomimen und schrieb dann die Musik dazu; ja, er machte verschiedene Ansätze zu Lustspielen oder vielmehr Possen, die aber, wie begreiflich, nicht über die ersten Anfänge hinauskamen; es wäre auch Schade gewesen, wenn Mozart mehr Zeit darauf verwendet hätte. Da Reliquien der Art sich erhalten haben, so mögen sie hier auch ihren Platz finden.

Die eine Posse führt den vielversprechenden Titel Der Salzburgerlump in Wien, und es war damit vielleicht auch auf eine Satyre abgesehen. Erhalten ist davon nur der folgende Anfang eines Entwurfs[2].

[13] [Wurzbach, Mozartbuch S. 238.]

[1] [Ein längeres, bis zum Übermaß derbkomisches Gedicht „Der kunstreiche Hund" und das I S. 749 erwähnte Gedicht auf den Staar theilt Nottebohm nach den von der Wittwe übersandten Papieren mit (S. 6 f.), die auf der Reise an seine Mutter gedichteten Verse S. 47. Ob ein von Wurzbach (nach dem Nürnberger Korrespondenten) S. 176 mitgetheiltes Gedicht auf seine und des Söhnchens Nase („Schlaf süßer Knabe sanft und mild") wirklich von Mozart herrührt, darf bezweifelt werden.]

[2] Das Original war im Besitz von Al. Fuchs, bei dem ich es abgeschrieben habe.

„Erſter Akt.

Erſter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein lieſt eben einen Brief, den er von Salzburg von ſeiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod ſeines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über ſeinen Verluſt, freuet ſich aber zugleich über ſeine Erbſchaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen ſich beide einander zu ſehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles ſeit der Zeit als ſie mit einander im Polizey-Haus ſaßen, begegnet iſt. — Hr. Stachelſchwein ſagt ſeinem Freund daß er nun durch den Todesfall ſeines Vaters bald in beſſere Umſtände kommen werde; — er wolle ihm nächſtens das mehrere erzählen, dermalen müſſe er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiata oder Scultettj gienge. — Hr. Stachelſchwein antwortet zu keinem aus beyden, ſondern zum Kitscha — und ſo gehen ſie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihre Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt ſich, daß, da es ſchon 10 uhr iſt, Hr. Stachelſchwein noch nicht erſcheint. — Die Tochter ſagt, ſie ſeye froh, ſo erſpare ſie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterſchiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein und Vorige. —

Hr. Stachelſchwein ſagt: unterthänigſter Diener. — Man ſpricht von verſchiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelſchwein frägt ſie, ob ſie darinnen war und ob ſie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti ſagt ſie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — ſagt ſie, es wäre ihr zu warm. —"

Hier hört der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite auf; man ſieht, er iſt ſo liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Luſtſpiel in drei Aufzügen Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten iſt, und da derſelbe ganz beſchrieben iſt und mitten im Dialog abbricht, ſo kann wohl noch mehr von Mozart niedergeſchrieben ſein; daß er das Stück vollendet habe iſt kaum anzunehmen. Dieſer Anfang lautet folgendermaßen[3].

Die Liebes-Probe.

Ein LuſtSpiel in Drey Aufzügen.

Perſonen:

Hr. von Dumkopf
Roſaura. ſeine Tochter.
Trautel. deſſen kammerMädchen.
Leander. Liebhaber der Roſaura.
Wurſtl. ſein bedienter.

[3] Das Original beſitzt Dr. H. Härtel; es iſt veröffentlicht A M. Z. XLIII S. 17 f.

Hr. von knödl. Liebhaber der Roſaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Rieſin.

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Das Theater ſtellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts ſteht ein ähnliches Haus.

Man hört ſchnalzen und Poſthorn blaſen. Wurſtl fährt den Leander auf einem ſchubkarrn heraus. bläst und ſchnalzt.

Wurſtl. (leert den ſchubkarrn aus)

Da ſind wir.

Leander. (Der ſich von dem Boden aufricht)

Du ungeſchickter kerl, was haſt du denn gemacht.

Wurſtl.

Allons. ausgeſpannt.

Leander.

Du verdamter Eſel! — wirft man denn ſeinen Herrn ſo hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich luſt dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteſte Roſaura wie eher wie lieber wieder zu ſehen, und zu umarmen, zu gros iſt, als daß ich mich weiters mit einem ſolchen laffen, wie du mein ſauberer Herr von Wurſtl biſt, länger aufhalten ſollte. —

Wurſtl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was ſagſt du, flegel? — Poltron! — Patron wirſt du ſagen wollen.

Wurſtl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun alſo, liebſter, beſter Herr Pol- Patron Sprech' ich; nemmen ſie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unſchicklichkeit ſondern mit fleis gethan; und mein Eyfer ſie bald und geſchwind hieher zu bringen war ſo Eyfrig und geſchwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geſchwindigkeit nicht wußte ſollt' ich ſie herwerfen oder herſchmeißen.

Leander.

Du biſt halt ſammt deinem Eyfer und geſchwindigkeit der größte Eſel den ich in meinem leben geſehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurſtl.

Ein andermal will ichs ſchon beſſer machen.

„Erſter Akt.

Erſter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein lieſt eben einen Brief, den er von Salzburg von ſeiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod ſeines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über ſeinen Verluſt, freuet ſich aber zugleich über ſeine Erbſchaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen ſich beide einander zu ſehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles ſeit der Zeit als ſie mit einander im Polizey-Haus ſaßen, begegnet iſt. — Hr. Stachelſchwein ſagt ſeinem Freund daß er nun durch den Todesfall ſeines Vaters bald in beſſere Umſtände kommen werde; — er wolle ihm nächſtens das mehrere erzählen, dermalen müſſe er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiata oder Scultettj gienge. — Hr. Stachelſchwein antwortet zu keinem aus beyden, ſondern zum Kitscha — und ſo gehen ſie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihre Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt ſich, daß, da es ſchon 10 uhr iſt, Hr. Stachelſchwein noch nicht erſcheint. — Die Tochter ſagt, ſie ſeye froh, ſo erſpare ſie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterſchiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein und Vorige. —

Hr. Stachelſchwein ſagt: unterthänigſter Diener. — Man ſpricht von verſchiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelſchwein frägt ſie, ob ſie darinnen war und ob ſie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti ſagt ſie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — ſagt ſie, es wäre ihr zu warm. —"

Hier hört der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite auf; man ſieht, er iſt ſo liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Luſtſpiel in drei Aufzügen Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten iſt, und da derſelbe ganz beſchrieben iſt und mitten im Dialog abbricht, ſo kann wohl noch mehr von Mozart niedergeſchrieben ſein; daß er das Stück vollendet habe iſt kaum anzunehmen. Dieſer Anfang lautet folgendermaßen[3].

Die Liebes-Probe.

Ein LuſtSpiel in Drey Aufzügen.

Perſonen:

Hr. von Dumkopf
Roſaura. ſeine Tochter.
Trautel. deſſen kammerMädchen.
Leander. Liebhaber der Roſaura.
Wurſtl. ſein bedienter.

[3] Das Original beſitzt Dr. H. Härtel; es iſt veröffentlicht A. M. Z. XLIII S. 17 f.

Hr. von knödl. Liebhaber der Roſaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Rieſin.

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Das Theater ſtellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts ſteht ein ähnliches Haus.

Man hört ſchnalzen und Poſthorn blaſen. Wurſtl fährt den Leander auf einem ſchubkarrn heraus. bläst und ſchnalzt.

Wurſtl. (leert den ſchubkarrn aus)

Da ſind wir.

Leander. (Der ſich von dem Boden aufricht)

Du ungeſchickter kerl, was haſt du denn gemacht.

Wurſtl.

Allons. ausgeſpannt.

Leander.

Du verdamter Eſel! — wirft man denn ſeinen Herrn ſo hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich luſt dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteſte Roſaura wie eher wie lieber wieder zu ſehen, und zu umarmen, zu gros iſt, als daß ich mich weiters mit einem ſolchen laffen, wie du mein ſauberer Herr von Wurſtl biſt, länger aufhalten ſollte. —

Wurſtl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was ſagſt du, flegel? — Poltron! — Patron wirſt du ſagen wollen.

Wurſtl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun alſo, liebſter, beſter Herr Pol- Patron Sprech' ich; nemmen ſie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unſchicklichkeit ſondern mit fleis gethan; und mein Eyfer ſie bald und geſchwind hieher zu bringen war ſo Eyfrig und geſchwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geſchwindigkeit nicht wußte ſollt' ich ſie herwerfen oder herſchmeißen.

Leander.

Du biſt halt ſammt deinem Eyfer und geſchwindigkeit der größte Eſel den ich in meinem leben geſehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurſtl.

Ein andermal will ichs ſchon beſſer machen.

Leander.

Was? — noch beſſer willſt du es machen? —

Wurſtl.

Natürlich! — wenn ichs heut ſchlecht gemacht habe, muß ichs Ja ein andermal beſſer machen.

Leander.

Ja ſo wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüſſen kann meine geliebteſte und anbetungswürdigſte Roſaura zu Sprechen. — Allons: friſch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus iſt es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es ſind nun ſchon Drey volle Jahre daß ich abweſend bin, und es iſt mir nicht möglich unter dieſen beyden Häuſern zu unterſcheiden welches Das rechte ſeye.

Wurſtl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was iſt zu machen?

Leander.

Das weis ich ſelbſt nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weiſt du was Wurſtl — horche ein wenig an beyden Häuſern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannſt, welche mit der bezaubernden Stimme meiner ſchönen Roſaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurſtl.

Das iſt g'ſcheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuſer und ſchmeckt)

Leander.

O Roſaura! wie ſehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu ſehen — zu umarmen. — Nun Wurſtl — hörſt du was? — was teufel machſt du denn? — warum ſchmeckts du denn ſo herum? —

Wurſtl.

ſeyens doch ſtill. — wenn Meine trautel in einem von dieſen beyden Häuſern iſt, ſo ſchmeck ich ſie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; aber ſeyens Mäuſel Still, das ſag ich ihnen, ſonſt verlier ich den geruch, und dann . . . .

Leander.

Nun ſo mag nur hurtig.

Wurſtl. (ſchmeckt an dem Hauſe rechts)

Pfui, Pfui . . . . das iſt ein geſtank! — Das iſt nichts. (ſchmeckt an dem Hauſe links) a ah! — welch himmliſch-ſüßer geruch! — Ja, Ja,

du kommſt von meiner lieben trautel; — Nu — geſchmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern ſehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Rieſin; und die Vorigen.

Rieſin.

Da bin ich, was will der Herr?

Wurſtl. (zurückprellend)

Poz tauſend, die iſt gewachſen! — (zur Rieſin) Ja — biſt es, — oder biſt es nicht?

Rieſin.

Ja, mein liebs Wurſterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurſtl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückſt mich ja ganz. — Du warſt ſonſt ſo ein artiges kleines Ding, ſo kurz beyſamm, und izt biſt eine völlige Heygeigen; ſag mir doch, wie iſt den das zugegangen daß du auf einmal ſo aufgeſchoſſen biſt? —

Rieſin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswurſterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas ſchwer dich alſo zu nennen, da es mir faſt ohnmöglich ſcheint, daß du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Roſaura ſeyeſt — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich alſo, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegnere zeit, und mache lieber daß meine ſchöne Roſaura herauskömmt; denn ich muß ſie ſehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Rieſin.

gut, die ſollen ſie gleich ſehen; — o Das wird eine freude ſeyn! — Doch — Da kömmt ſie ſelbſt ſchon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Rieſin. (zu Leander) —

Nun, ſo gehen ſie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich ſehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — geben sie acht — Ey, izt haben sie sie getreten.

(die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Wurstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebster; Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äußerlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Wurstl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige ist weniger geworden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurstl)

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Wurstl. (zu Leander)

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, daß sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich daß sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie daß ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf.

(Er knieet nieder und küßt ihr die Hand) — — — —

Nach Nissens Angabe (Anh. S. 20, 17. Köchel Anh. 28) fand sich in Mozarts Nachlaß „eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Ähnlichkeit mit der Entführung aus dem Serail hat" und derer Personennamen identisch mit denen der Liebesprobe sind. Es ist kaum glaublich, daß Mozart diesen Stoff gar zweimal, als Lustspiel und als Operette, ernstlich vornehmen konnte.

Wären die mitgetheilten Scenen für eine Operette brauchbar, ließe sich denken, Mozart habe sich den Text abgeschrieben, wie ich den Text zur ersten Scene der Entführung von seiner Hand sauber geschrieben bei meinem Freunde Dir. Hauser gesehen habe; aber dazu taugen sie nicht. Die musikalischen Skizzen sind verschollen; ich fürchte, daß hier ein Mißverständnis Nissens obwaltet.

IX.

Mozart und Vogler.

Die Urtheile, welche Mozart über Vogler seinem Vater mittheilt, sind — selbst wenn man Fröhlichs (Biographie des großen Tonkünstlers Vogler S. 38 f.) Bedauern theilen sollte, daß man „solche für Mozart prostituirliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater" bekannt gemacht hat — wichtig genug, um sie vollständig mitzutheilen. Ich habe sie nur übersichtlich geordnet und soviel zur Erläuterung hinzugefügt als nöthig schien, die Äußerungen Mozarts begreiflich zu machen, ohne die widersprechenden Urtheile unberührt zu lassen. Für meinen bestimmten Zweck — der nicht etwa war, um jeden Preis Mozarts Äußerungen zu rechtfertigen — habe ich auf die verschiedenartigen Urtheile und Nachrichten über Vogler aus späterer Zeit so wenig wie möglich Rücksicht genommen, sondern mich auf die frühere Zeit beschränkt. Ein Brief an einen musikalischen Freund in der musikal. Real-Zeitung 1788 S. 60 f., dessen Verfasser Vogler besser zu kennen behauptet als die Tausende seiner Richter, giebt eine Charakteristik, in welcher über das scheinbare Wohlwollen die Abneigung so sichtlich die Oberhand gewinnt, daß man schwerlich bloße Ungeschicklichkeit voraussetzen darf. Eine lobpreisende Rechtfertigung Voglers von W. v K. in Koblenz (musikal. Korresp. 1792 S. 377 f.) darf dagegen mit vollem Recht ungeschickt heißen; sowie ein Brief von Christmann über Vogler (musik. Korresp. 1790 S. 113 f.) offenbar der wahre Ausdruck einer aufrichtigen Bewunderung ist. Charakteristisch für die Haltung, welche Vogler annahm, und die Stellung, welche seine Schüler und Anhänger ihm zu geben beflissen waren, sind besonders die von ihm herausgegebenen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (1778—1781).

Gleich bei der ersten Begegnung machte Vogler einen ungünstigen Eindruck auf Mozart. „Der Hr. Vice-Kapellmeister Vogler", schreibt er 4. Nov. 1777, „der neulich das Amt machte, ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet

und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht“[1]. Um den Grund dieser Abneigung zu erklären, berichtet er später (13. Nov. 1777), was man ihm von Voglers Stellung in Mannheim erzählt hatte. „Nun seine Historie ganz kurz. Er kam miserable her, producirte sich auf dem Clavier, machte einen Ballet; man hatte Mitleiden, der Churfürst schickte ihn in Italien. Als der Churfürst[2] nach Bologna[3] kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini: Altezza, è buono: ma à poco à poco: quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto[4]. Als Vogler zurück kam, wurde er geistlich und gleich Hofkaplan, producirte ein Miserere, welches, wie mir Alles sagt, nicht zu hören ist, denn es geht Alles falsch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte. Er ging also zum Churfürsten und beklagte sich, daß das Orchester ihm zu Fleiß und Trotz schlecht spielte; mit einem Wort er wußte es halt so gut herum zu drehen spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern[5]),

[1] „Von Seiten der Kapelle erlebte er Geringschätzung, die wahrscheinlich Folge von Neid war; überhaupt war Mannheim besonders damals immer zwischen zwei Factionen getheilt“ (Musik. Real-Zeit. 1788 S. 70).

[2] Karl Theodor machte im Jahre 1774 eine Reise nach Italien.

[3] Dies ist ein Irrthum, Valotti lebte bekanntlich in Padua.

[4] Über seine Studien in Italien erzählt Vogler (Choralsystem S. 6 f.: „Karl Theodor schickte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker, als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Praktik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Änderung ging bei mir vor, da er mir gutmüthig sagte: wir haben kein anderes als das Fuxische System. — — Dergleichen schreckte mich ab der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist nie hätte befriedigen können. — Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Priester ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Überzeugung zu handeln! Zudem war keine Aussicht vorhanden bei Valotti anzukommen, der schlechterdings Niemand lehren wollte. Endlich gelang es mir mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, von welchem mein irdisches Glück abhing, und den zu fesseln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt hatte, der aber zuletzt auch meiner überdrüssig (fast dürfte ich sagen, auf meine Jugend und Nation neidisch) noch den sechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichts sich äußerte: »Egli vuol imparare in cinque mesi ciò che io ho imparato in cinquant' anni!« Nicht ganz genau ist also, was Christmann (Musik. Korr. 1790 S. 116) erzählt, Vogler habe nie Martini's Unterricht genossen und sei vom Churfürsten selbst an Valotti gewiesen. War übrigens Vogler mit seinem Lehrer, so war Martini auch mit seinem Schüler nicht zufrieden. J'ai trouvé, sagt Fétis (Biogr. univ. VIII p. 480), à Bologne dans la correspondance manuscrite du P. Martini une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais.

[5] Dergleichen Gerede konnte freilich in Mannheim leicht entstehen, wo Jesuiten und Maitressen auf Karl Theodor den größten Einfluß hatten. Sehen wir doch Mozart selbst auf Anrathen seiner Freunde sich den Weg zum Kur-

daß er Vice-Kapellmeister geworden[6]. — — Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht."

In der musik. Korresp. 1790 S. 132 ist darauf hingedeutet, daß Mißgunst sich bestrebt habe, eine von Holzbauers schönsten Opern fallen zu machen und deshalb Zwietracht zwischen dem Komponisten und Dichter zu stiften. Hierauf antwortete Vogler (ebend. S. 185 f.): „Die Oper ist Günther von Schwarzburg, der junge Dichter Hr. Prof. Klein. Die Kabalen — wer hat sie erregt? Vermuthlich müssen es Opern-Compositeurs sein. Der ältere Toeschi erklärte sich, daß er für eine außerordentliche Gratifikation von 3000 Gulden keine Oper setzen wolle, weil diese Summe doch noch zu geringe sey, um sich auslachen zu lassen."

„Herr Cannabich hat nie ein Lied von eigener Composition hören lassen. Sein Lobredner Freiherr von Gemmingen kündigte zwar in den kleinen dramaturgischen Blättern vor 12 Jahren von ihm die Musik zu Schwans Azakia an. Sie ist aber noch nicht erschienen und zwei von meinen Tonschülern haben sie gesetzt."

„Der einzige Operncompositeur in Mannheim war ich [Vogler hatte damals freilich noch keine Oper geschrieben] — aber neidisch konnt ich nie auf Holzbauers Arbeit werden; weil der H. H. auf kurfürstlichen Befehl mir sie antrug und ich wegen der Tonschule, die ich errichten, wegen dem Systeme, das ich herausgeben wollte, sie von mir abgelehnt habe."

„Da aber die ganze Mannheimer Welt sich gegen meine Schule sträubte, gegen meine neue Lehrart empörte, so wurde dem Hrn. Holzbauer um so wärmer, um so bereitwilliger der Beifall zugeklatscht, als geschäftiger jedermann sein wollte meine Heterodoxie — man nannte H. den katholischen und mich den protestantischen Kapellmeister besonders wegen meiner Schule, woran aller Art Christen und selbst Juden Theil nahmen — in der Geburt gleich zu ersticken oder wie überflüssige junge Hunde zu ersäufen."

„Weder Francesco de Majo mit seiner Ifigenia de Taurida 1762, noch mit seinem Allessandro nell' India 1764;

noch Traetta mit seiner Sofonisba 1766;

fürsten durch Aufmerksamkeiten gegen dessen natürliche Kinder bahnen, ohne daß er etwas Arges darin findet.

[6] Einen sehr üblen Eindruck macht Voglers Verhältnis zu Knecht. Christmann erzählt (Mus. Korr. 1790 S. 117 f.), unter mehreren Novitäten, welche Vogler ihm mitgetheilt habe, sei die auffallendste gewesen, daß er ihm versicherte, nicht Hr. Knecht in Bibrach, sondern er selbst sei der Verfasser jener gegen Weisbek gerichteten Streitschrift, die 1785 in Ulm herauskam; er wisse daher nicht, wie es zugegangen sei, daß Hr. Knecht sie auf seine Rechnung genommen und die Ehre der Autorschaft sich stillschweigend angemaßt habe. Dagegen erklärte nun Knecht (Mus. Korr. 1791 S. 97 f.) in einer abgenöthigten Selbstvertheidigung, er sei der Verfasser jener Schrift und berief sich auf die Aufforderung Voglers, selbst dieselbe zu schreiben und sein eigenhändiges zum Druck eingesandtes Manuskript. Soviel ich weiß hat Vogler dazu geschwiegen.

noch Holzbauer selbst mit seinem Adriano in Siria 1768;
noch Piccini mit seinem Catone in Utica 1770;
noch Chr. Bach mit seinem Temistocle 1772 und Lucio Silla 1774

alle vier verdienstvolle Männer fanden nicht den allgemeinen Beifall — solchen Lärm erregten sie alle nicht, als 1776 die deutsche Oper, die zur Zeit der Revolution der Deutschheit, wo eine deutsche Gesellschaft gestiftet ward, wo wir alle von einem deutschen Bigotisme angesteckt waren, wo wir uns einer Sünden fürchteten ein fremdes auch mit Bürgerrecht begabtes Wort einzumischen, statt Tabatière Nasenkrautstaubschachtel einführen wollten — mit dem inneren Gehalt (denn sie ist besonders durch ein beständiges Gewebe von allen verschiedenen Instrumenten sehr unterhaltend) den äußeren Werth als Brustmauer gegen die verhaßte Voglerische Reformation zu verbinden wußte. Doch — vielleicht zählt der Verf. auf eine Anekdote, die sich zu der Zeit ereignete."

„Da ich mich manchesmal mit Improvisationen abgebe, mir Worte vorlegen lasse und aus dem Stegreife sogleich Gesang und Begleitung auf dem Klavier dazu liefere, so ließ ich mich 1776 vom Pr. Kl. bereden, wohlgemerkt bereden, um ein gleiches mit G. v. Schw. vorzunehmen. Die Freude eines jungen Dichters das erstemal seine Zeichnung kolorirt zu sehen kennt keine politischen Grenzen: er vergaß sich so sehr daß er sie einem Weibe, die in dergleichen Sachen auch keine Toleranz kannte (es war Holzbauers Gemahlin) mittheilte und darüber sich und mir ein schwarzes Hagelwetter über den Kopf herbeilockte. Es zog so vorüber wie mehrere schwarze Wolken auf dieser Welt, die die Augen nicht trüben, die nur vorsichtiger machen. Im Grunde schaden solche Theaterdonner ebensowenig als die von meiner Orgel."

„Diese einzige Anekdote konnte den Biographen zu dieser Stichelei verleiten und reichte ihm nach seiner Meinung hinreichenden Stoff um seinen angeblich beneideten Helden zu bemitleiden."

Dieses lange Aktenstück giebt eine lebendige Vorstellung von dem musikalischen Parteitreiben in Mannheim zu jener Zeit; man sieht, Vogler übte Vergeltung, allein den Eindruck von Bescheidenheit, Würde und Einfachheit einer großen Natur wird man schwerlich durch dasselbe bekommen.

„Er ist ein Narr", fährt Mozart fort, „der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommneres sey als er. Er veracht die größten Meister[7]; mir selbst hat er den Bach verachtet[8]. Bach

[7] Auch in der musik. Real-Zeitung 1788 S. 69 ist von der Geringschätzung die Rede, „mit welcher er von den Werken allgemein als groß anerkannter Männer sprach, als z. B. von den Compositionen eines C. P. Em. Bachs, eines Schweizers". Dagegen bezeugt Christmann (Musikal. Korr. 1790 S. 116, daß Vogler mit Ruhm und Anerkennung von Kunstgenossen rede und Männern wie Naumann in Dresden, Maier in Hannover, Albrechtsberger u. a. m. volle

hat hier zwey Opern geschrieben, wovon die erste besser gefallen, als die zweyte. Die zweyte war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche Oper zu Mailand geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte vom Holzbauer, daß sie Vogler hat. Ich begehrte sie von ihm. Von Herzen gern, antwortete er mir; morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Täge darauf, als er mich sah, sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen, haben Sie was daraus gelernt? — eine Aria ist gar schön. — Wie heißt der Text? (fragte er einen, der neben ihm stund) — Was für eine Aria? — Nu, die abscheuliche Aria von Bach, die Sauerey — ja, Pupille amate. Die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. — Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürsten auch schon ausgedient".

So wenig er ihn als Klavierspieler gelten ließ (I S. 438), so wenig war er von seinem Orgelspiel befriedigt, als er ihn bei der Probe der Orgel in der lutherischen Kirche gehört hatte. „Er ist so zu sagen", schreibt er (18. Dez. 1777), „nichts als ein Hexenmeister; so bald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm vom weiten zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren, und Presto! Da ging ich hinauf zu ihm, ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören".

Wenn es möglich ist, so mißfielen ihm seine Kompositionen noch mehr[9]. Bald nach seiner Ankunft ging er aus einer Probe

Gerechtigkeit widerfahren lasse. So sagt auch später Gld (A. M. Z. XX S. 85): „Vogler war nichts weniger als zanksüchtig, stolz, anmaßend; aber es war ein Streit, eine Differenz in seinem Innern, wozu es ihm an Kraft fehlte die aufgehobene Einheit wiederherzustellen. Deswegen mußte sein mehr scharfes als gründliches, unter einem glänzenden Reichthum von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines systematischen Zusammenhangs sich selber verschleierndes Denken sich an Gegner richten; diese aber verkannten die Natur und den Drang seines Bedürfnisses. So weit ich Vogler persönlich gekannt habe weiß ich davon zu sagen und das bezeugen hier am Ort alle die häufigern Umgang mit ihm pflegten, daß er der neidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freudigkeit und Enthusiasmus sich in Lob ergießende Beurtheiler seiner Kunstverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er solche Männer mit gleichem Nachdruck wie sich selbst, wenn er übrigens auch sie unter seine Feinde zählte". Verschiedene Urtheile der Art lassen sich leicht begreifen.

[8] In den Betracht. d. Mannh. Tonsch. I S. 53 f. wird eine Kantate von Bach mit vieler Anerkennung zergliedert. [Daß Vogler in späterer Zeit auch Mozart anerkannte, wurde I S. 441 bemerkt.]

[9] Auch Schubart, so sehr er Vogler bewundert, sagt (Ästhetik S. 133 f.): „Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie, und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl als in seiner Spielart Pedantismus"; was er von seinem Systematisiren herleitet. „Daher", sagt er, „haben seine Stücke viel Steifes, Eigen-

fort, wie er dem Vater schreibt (31. Okt. 1777), „denn man hat vorher einen Psalm Magnificat probirt vom hiesigen Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stunde gedauert". Diese ungünstige Meinung bestätigte sich ihm nur, als er später (19. Nov.) eine Messe von Vogler hörte. „Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon schon vorgestern Nachmittags die Probe war, ich aber gleich nach geendigtem Kyrie davon ging. So habe ich mein Lebtage nichts gehört. Es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen beym Haaren hinein reißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts sagen. Ich sage nur das, daß es unmöglich ist, daß ein Voglersches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann. Denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist, — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! — übel und sehr übel werden, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanke angefangen, kömmt gleich was Anderes und verderbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Orte, oder endlich er ist durch den Satz der Instrumente verdorben[10]. So ist die Musik des Vogler".

Danach kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn Mozart von Voglers Theorie ebensowenig befriedigt war. Leop. Mozart schrieb (10. Nov. 1777): „Man sagte mir, Vogler wäre ein musikalischer Theoreticus, er mag dann wohl ein Narr oder ein Spaßmacher sein". „Ich sehe aus des Papa Schreiben", schreibt Wolfgang (13. Nov. 1777), „daß Sie des Voglers Buch[11] nicht gelesen haben. Ich habe es jetzt gelesen, denn ich habe es vom Cannabich entliehen. — Es dient mehr zum Rechnen lernen, als zum Compo-

sinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. — Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums als des Genies. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle". Grimm sagt von der in Paris 1783 glänzend durchgefallenen komischen Oper Voglers La Kermesse ou la foire flamande sogar (Correspond. littér. XI p. 466): Quant à la musique, il faut avouer que c'est peut-être ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial sur ce théâtre; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans originalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle.

[10] Diese Urtheile Mozarts sind kommentirt in den Briefen eines Wohlbekannten II S. 36 f.

[11] Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776. 8.

niren lernen. Er ſagt, er macht in drey Wochen einen Compoſiteur und in ſechs Wochen einen Sänger. Man hat es aber noch nicht geſehen“ [12].

X.

Drei Briefe aus Mozarts erſter Liebeszeit.

Über Mozarts Neigung zu Aloyſia Weber iſt im erſten Bande (S. 470 f.) nach ſeinen eigenen Briefen an den Vater umfaſſender Bericht gegeben, ſo daß nicht nur die tiefe Empfindung des zum erſten Male von inniger Liebe ergriffenen Jünglings, ſondern auch der Einfluß dieſes Verhältniſſes auf ſeine künſtleriſche Thätigkeit zu klarer Erſcheinung kommen konnte. Was noch fehlte, waren unmittelbare Zeugniſſe über das Verhältnis Mozarts zu Aloyſia ſelbſt und ihrer Familie. Dieſer Wunſch iſt jetzt erfüllt durch die Auffindung zweier längerer Briefe in Goethe's Autographenſammlung, welche ſoeben im XII. Bande des Goethe-Jahrbuchs durch Dr. M. Friedländer bekannt gemacht ſind, die aber auch hier zur Ergänzung der früheren Darſtellung nicht fehlen dürfen [1]; ſie zeigen ſowohl den Ernſt, mit welchem der Jüngling an ſeiner Hoffnung feſthält, wie die Sorge um Ausbildung und Fortkommen der in ihrem Talente von ihm ſo richtig gewürdigten Künſtlerin. Den beiden Briefen wird der Brief des Vaters vom 12. Febr. 1778 (ſ. I S. 481) ſeinem größten Theile nach folgen, der die klarſte Einſicht in die damalige Situation und zugleich das beſte Zeugnis für den Charakter beider Mozarts und ihr Verhältnis zu einander gewährt.

[12] Später ſchrieb der Vater (11. Juni 1778): „Vom Vogler in Mannheim iſt ein Buch bekannt gemacht worden [Kuhrpfälziſche Tonſchule 1778], welches von der Pfälziſchen Regierung allen Meiſtern im Land fürs Clavier, fürs Singen und für die Compoſition vorgeſchrieben iſt. Das Buch muß ich ſehen, ich habe ſchon Commiſſion gegeben mir ſolches zu verſchreiben. Gutes wird immer etwas darinnen ſeyn, dann die Klavier-Methode konnte er aus Bachs Buche, die Anweiſung der Singmethode aus Toſi und Agricola und die Anweiſung zur Compoſition und Harmonie aus Fux, Riepl, Marpurg, Matheſon, Spieß, Scheibe, d'Alembert, Rameau und einer Menge anderer herausſchreiben und in ein kürzeres Syſtem bringen, das ich ſchon lange im Kopf hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meinem Sinn übereinkommt“.

[1] [Die Direktion des Goethe-Archivs und die Verlagshandlung Rütten & Löning in Frankfurt a/M. haben den Wiederabdruck freundlich geſtattet.]

1.

Mozart an Fridolin v. Weber.

Paris ce 29. juillet 1778.[2]

Monsieur mon très cher et plus cher Amy!

Ich habe ihr schreiben von 15ten jully diesen augenblick erhalten[3] — worauf ich schon so sehnlichst gewartet habe, und mir dessentwegen so vielle gedancken gemacht habe! — Basta — nun bin ich durch ihren schätzbaren brief wieder beruhiget worden — bis auf den haupt-innhalt welcher mein ganzes geblüt in wallung gebracht hat — so daß — doch, ich will ab-brechen — sie kennen mich, mein freund, — sie zweifeln also nicht an allen, was ich bey durchlesung ihres schreibens empfunden habe — ich kann es ohnmöglich unterlassen — ich muß ihnen gleich antworten, denn ich finde es für sehr nothwendig — Nur muß ich sie noch befragen, ob sie mein schreiben von 29ten junni auch erhalten haben? — ich habe ihnen gleich 3 briefe nacheinander geschrieben; — von 27ten, gerade an sie addressirt — von 29ten an H. Heckmann, und von 3ten julli an ebendenselben; Nun zur sache: — habe ich nicht immer zu ihnen gesagt daß der Churfürst seine Residenz zu München machen wird? — ich habe schon hier gehöret daß der graf Seau so wohl für München als Mannheim als indentant confermirt seye! — Nun muß ich ihnen etwas sehr nothwendiges sagen — und welches ich ohnmöglich einer bekandten Sprache anvertrauen kann — sie werden es schon finden; — inzwischen wünsche ich — der hof mag nun nach München ziehen, oder zu Mannheim verbleiben, daß ihre besoldung verstärcket wird, und die Mad.selle Tochter eine gute besoldung bekommen möchte — ihre schulden gänzlich bezahlt würden, damit sie doch alle ein wenig besser luft schöpfen könnten — es würde endlich mit der zeit schon besser werden — wo nicht? — so steht mann doch so gut, daß man gedult haben — die Zeit abwarten, und sich folglich wo anderst in bessere umstände setzen kann; — freund, hätte ich das Geld, was mancher, der es nicht so verdient, so Elendig verschwendet; hätte ich es! — O, mit wie viell freuden wollte ich ihnen helfen! — aber leider; wer kann, der will nicht, und wer will, der kann nicht! — Nun hören sie; Ich wollte mich impegniren (und vielleicht nicht fruchtlos) daß sie, diesen winter, mit ihrer Mad.selle Tochter nach Paris kommen könnten — allein; der umstand ist dieser: M. Le gros (Directeur von Concert sprituel) mit dem ich schon von meiner freundin gesprochen habe, kann sie diesen winter nicht kommen lassen — weil schon bereits die Mad. Le brun[4] für diese Zeit engagirt ist — und er wird-

[2] [Goethe-Jahrbuch XII S. 100 f.]

[3] [Vgl. den Brief an den Vater vom 31. Juli (I S. 561), worin es heißt: „Vorgestern schrieb mir mein lieber Freund Weber" u. s. w. Obiger Brief enthält also die Antwort.]

[4] [Franziska Danzi (Danzig schreibt Mozart [w. u.]), Gattin des Mannheimer Oboisten Le Brun. Vgl. I S. 423.]

lich nicht in den besten umständen dermalen ist, um 2 solche personnen nach verdiensten (und wie ich es nicht anderst zuließe) bezahlen zu können — mithin ist da nichts zu verdienen — auf den andern winter ist es aber ganz thunlich — ich habe ihnen nur sagen wollen — daß wenn sie es gar nicht mehr ausstehen könnten — gar nicht mehr — so könnten sie nach Paris kommen — die Reise, Tafel, logement holz und licht würde sie nichts kosten — aber daß ist halt nicht genug. Den winter würden sie sich schon durchbringen können — denn es giebt Particular Concerte — und in Concert des amateurs würde ich ihnen auch vielleicht etwas zuwegen bringen; — allein den Sommer durch? — dann, für den andern Winter ist mir nicht bang — Da würden sie gewis für das Concert spritуel auch engagirt — — Basta, schreiben sie mir ihre gedancken darüber; — ich will dann sehen alles mögliche zu thun; — bester freund! ich schämme mich so zu sagen ihnen eine solche Proposition zu machen — die, nach ihrer Einwilligung, annoch zweifelhaft — und nicht so vorzüglich ist, wie sie es verdienen, und ich es wünsche! allein — betrachten sie nur meinen guten willen — der wille ist da; — ich wollte gerne helfen, allein — ich studiere hin und her, ob ich nicht etwas ausfindig machen kann — daß die sache thunlich ist; — warten sie; — ich will sehen — wenn dieß geht — was ich nun im kopf habe — — aber gedult — — man muß die sachen niemahlen übereilen, sonst gehen sie krumm, oder gar nicht; — inzwischen bringen sie mit gewalt auf verbesserung ihrer besoldung, und auf eine gute besoldung für ihre tochter — thun sie es öfters schriftlich — und NB. wenn unsere heldin bey hof singen soll — und sie keine antwort — oder aufs-wenigste keine günstige auf ihr angehen unterdessen bekommen haben; so lassen sie sie nicht singen — schützen sie eine kleine unpäßlichkeit vor — thun sie es öfters so — ich bitte sie; — und wenn dieß öfters so geschehen ist, so lassen sie sie auf einmahl wieder singen — da werden sie sehen was dieß für eine wirckung Thut; — dieß muß aber mit aller feinheit und list geschehen; — es muß ihnen recht leid seyn, daß die Louis just zur Zeit da sie sich Producirn soll, unpäßlich ist — NB. wenn dieß aber unausgesetzt 3 oder 4 mahl nacheinander geschieht — so merckt man den Spaß doch! — und daß ist eben was ich will — und wenn sie nachgehends einmal wieder singt, so muß es NB. heraus kommen als wenn es aus gefälligkeit geschähe! sie muß noch nicht ganz gut seyn — sie thut nur ihr möglichstes um den Churf. zu concentiren — verstehen sie mich; — und unterdessen aber muß sie mit allen fleiß ganz von Herzen — und mit aller Seele singen; unterdessen versteht sich, daß sie immer fortfahren ihre nur gar zu billige beschwärnisse so wohl schriftlich als Mündlich an tag zu geben — und wenn sie etwa, der intendant, oder sonst jemand, wo sie wissen daß es wieder geschwäzt wird, fragt, wegen der gesundheit ihrer Mad.selle tochter — so sagen sie ihm, so ganz ge-

heimnüßvoll; — es ist kein wunder nicht — das arme mädl hat eine gemüths-krancheit, und die wird hier schwerlich curirt werden — sie hat sich mit allen fleiß und studio auf das singen begeben, und darin auch wircklich Progressen gemacht, die ihr kein Mensch streittig machen kann — und nun leider gesehen daß alle ihre Mühe und fleiß fruchtlos, und die begierde und freude seiner Churf Durchl. dienen zu können, zu staube geworden — sie hätte auch ihre ganze freude zur Musique verlohren, sich negligirt, und das singen wircklich aufgegeben, wenn ich nicht zu ihr gesagt hätte: Meine Tochter, deine Mühe, und dein fleiß ist nicht fruchtlos; wenn man dich hier nicht belohnt, so wird man dich in andern orten belohnen; — und das habe ich auch im sinn; ich kann es nicht mehr aus-stehen — kann mir ohnmöglich von meinem kinde einen so billigen vorwurf länger machen lassen; — und dann — wen er fragt wohin? — ich weis noch nicht — schmecks kropfeter![5] — das ist nur, wenn sie glaubeten daß alle hoffnung verlohren seye — welches ich aber ohnmöglich glauben kann; denn es ist ohnmöglich daß sie der Churf. so länger sitzen läst — denn, wenn er sieht, daß er sich ihrer Mad.selle tochter nicht bedienen kan, ohne ihr eine besoldung auszuwerfen, so ist er wohl dazu gezwungen, denn er muß sie ja haben — er braucht sie nothwendig. — wem hat er denn zu Mannheim? — die danzig? — die wird, so wahr ich dieses schreibe nicht bleiben. — Zu München? — da hat er geschwind gar niemand. — denn ich kenne München auswendig, ich war ja 5 mahl dort — mithin muß er — er kann sie nicht gehen lassen — und was sie betrift, so muß ihr hauptbeschwärnüß immer seyn, die schulden; — Nun aber, damit man nicht der angesezte ist, — wenn im fall gar nichts zu thun wäre (welches ich doch nicht hoffe) so werden sie allzeit sehr gut thun, wenn sie unter der Hand sich um etwas gewisses umsehen — aber an einen hof, versteht sich — ich werde mir auch, seyen sie dessen versichert, alle mühe geben. — Mein gedancken (was sie thun sollen) ist, daß sie sich in der stille nach Maynz wenden sollen — sie waren ja erst dort — sie werden doch wohl wenigstens mit einem bekandt seyn der kann — und etwas vermag — denn, kommen sie mir nur mit der seilerischen gesellschaft nicht![6] — ich kann nicht leiden daß ihre Mad.selle Tochter, — und wenn sie auch ihre tochter nicht wäre — wenn sie ein gefundenes kind wäre, so wäre es mir sehr leyd, wenn sie mit ihren Talent unter die Comedianten zu stehen kommte; als

[5] [„Schmecks kropfeter" nach einer Bemerkung auf dem Briefe von Nissens Hand „ein gemeiner Ausdruck zum necken". (Nach Dr. Friedländers Mittheilung). Denselben Ausdruck gebraucht Mozart im Briefe vom 17. Okt. 1777 (Nohl S. 68).]

[6] [Über die Seylersche Schauspielergesellschaft vgl. die Angaben von Friedländer in der Anm. 130. S. auch I S. 419, 577. Thayer, Beethoven I S. 63 f. Zu ihr gehörte u. a. Helmuth, dessen Tochter w. u. erwähnt wird.]

wenn sie zu nichts als so zum ausflücken gut wäre — denn die hauptsache bey der seylerischen, und überhaupt bey allen banden, ist immer die Comödie — das singspiell ist nur da um die Comödianten dann und wann der Mühe zu überheben — öfters gar um den acteurs zeit und Raum zum umkleiden zu geben — und überhaupt zur abwechslung — Mann muß allzeit auf seine Ehre sehen — ich wenigstens sehe allzeit darauf — hier haben sie meine Meynung von der Brust weg — sie wird ihnen vielleicht nicht gefallen, allein, mit meinen freunden bin ich gewohnt aufrichtig umzugehen — sie können übrigens thun was sie wollen — ich werde mir niemalen die freyheit nehmen etwas vorzuschreiben — wohl aber als ein wahrer freund zu rathen — sie sehen daß ich ihnen nicht entétirt bin, daß sie zu Mannheim bleiben sollen — mir ists ganz lieb wenn sie nach Maynz kommen — allein mit Ehre und Reputation — Mein gott, Meine freude wenn ich nach Maynz kommen sollte, würde um vielles schwächer und weniger seyn, wenn ich ihre Mad.^{selle} Tochter unter den Comödianten suchen müste — welches gar leicht geschehen kann — Es ist gar nicht unmöglich daß ich nach Maynz komme — Engagirt versteht sich; unter uns gesagt, versteht sich — Nur ihnen, Mein freund, vertraue ich meine affairen, wie sie mir die ihrigen[7] — Nur noch etwas: und sie könnten es dulden, Mein freund, daß ihre Mad.^{selle} Tochter im nemmlichen Ort unter den Comoedianten agirt, wo die Mad.^{selle} Hellmuth (mit welcher man gar keine Comparaison machen kann) am hof Engagirt ist — und ihr folglich vorgezogen ist? — liebster freund — lassen sie dieß das lezte — das äusserste Mittel seyn — Nun will ich ihnen alles in kurzen wiederhohlen — Mir scheint, (sie müssen mir es aber nicht übel nehmen) daß sie gleich durch etwas können zu boden geschlagen werden — sie verliehren gleich allen Muth — geben zu geschwind alle hoffnung auf — sie können mir nichts dawider sagen, den ich weis ihre Umstände — — sie sind betrübt, das ist wahr — allein lange nicht so betrübt als sie sich es vorstellen; ich weis was das einem Ehrlichen Manne schmerzet und wehe thut, wenn er zum schulden machen gezwungen ist — ich weis es aus der Erfahrung — allein, wenn wir es recht betrachten wollen, wer macht die schulden? — sie? — Nein, der Churfürst; wenn sie heute weg-gehen — aus-bleiben — die schulden nicht bezahlen — so können sie nichts billigers thun — und kein mensch, der Churf. selbst wird sich nicht darüber aufhalten — doch — sie brauchen aber auch dieses nicht — sie werden ganz gewis

[7] Die vertrauten Äußerungen Mozarts an Weber erläutern die Mittheilungen an den Vater vom 3. und 31. Juli (Nohl S. 153, 173). Mozart hoffte durch Vermittlung des Grafen Sickingen eine Anstellung in Mainz zu erhalten; dort also dachte er sich die Verbindung mit Aloysia, und in weiterer Zukunft ersehnte er wohl eine Übersiedelung von Vater und Schwester an den Ort seiner Thätigkeit, wie man aus den Äußerungen an den Vater (31. Juli) und an Bullinger (Brief vom 7. August, I S. 565) schließen darf.]

in die umstände gesezt — daß sie diese schulden bezahlen können — darum rath ich ihnen — Nur noch gedult zu haben bis künftigen Winter übers jahr — unterdessen aber ihr möglichstes zu thun, ihre situation zu Mannheim zu verbessern — sich zu impegniren etwa wo anderst anzukommen — geschieht etwas von diesen, so ist es desto besser, wo nicht, so kommen sie künftigen winter übersjahr Nach Paris — da stehe ich ihnen wenigstens für 60 Louisd'or gut — unter dessen hat die Louise im singen und besonders aber in der action zugenommen — unter dieser Zeit sehe ich ihr um eine opera in italien um — wenn sie nur einmal eine gesungen hat — dann geht es fort — wenn die Mad. Le brun unterdessen etwa nach Mannheim kommen sollte — so machen sie sich beede zu freunde — die können ihnen für London nützlich seyn — sie kommt diesen winter hieher — und da will schon ich mich darum annehmen; — obwohl es mir, wie ich hoffe daß sie nicht daran zweifeln werden, lieber wäre, wen ich sie heute — als morgen sehen könnte, so muß ich ihnen doch als ein wahrer freund misrathen diesen winter auf solche art wie ich ihnen geschrieben (und es dermalen nicht anderst möglich wäre) hieher zu kommen. — Erstens wäre es ein wenig unsicher — dann auch nicht gar zu rühmlich ohne mindesten Engagement zu kommen — und dann sich von jemand so zu sagen unterhalten zu lassen, ist sehr trauerig — ja, Mein gott, wenn ich in so glücklichen umständen wäre, daß ich sie in allem frey halten könnte — dann könnten sie, ohne mindester Forcht daß es ihrer Ehre nachtheilig seyn würde, sicher kommen — denn ich schwöre ihnen bey meiner Ehre, daß es kein Mensch, als sie und ich, wissen sollte, — und niemalen erfahren sollte, — nun, da haben sie meine gedancken, meine Meynung, und meinen rath; thun sie was sie für gut befinden — Nur, bitte ich sie, nicht zu glauben, daß ich sie etwa von Reisen abhalten wolle, und zu bereden suche in Mannheim zu verbleiben oder sich in Maynz zu engagiren, weil ich hofnung habe vielleicht in einen von diesen orten engagirt zu werden, — um mir nemlich das Vergnügen zu Procuriren sie bald umarmen zu können — Nein, sondern, weil ich aus viellen ursachen gut finde, wenn sie noch ein wenig warten; ja, bester freund, wenn ich machen könnte daß wir in einem ort miteinand glücklich und vergnügt leben könnten — das würde ich ganz gewis allem vorziehen — das würde mir das liebste seyn — aber seyen sie versichert daß ich ihr glück, meiner ruhe und meinem vergnügen vorziehe — und sie alle glücklich und vergnügt zu wissen — alle freude aufopfern — mit den vesten vertrauen auf gott, daß er mir doch einmal wieder die freude verleyhen wird, die leute wieder zu sehen, die ich so von ganzen Herzen und ganzer Seele liebe — und vielleicht — doch noch mit ihnen leben zu können — haben sie also noch gedult, liebster, bester freund! — und sehen sie sich unterdessen immer um etwas um — Nun ein

wenig etwas von meinen sachen — ich muß mich hier plagen daß ich es ihnen nicht genug sagen kann — hier geht alles langsam, bis man nicht recht bekandt ist, kann man mit der Composition nichts machen — in vorigen briefen habe ich ihnen schon geschrieben, wie schwer es hält, ein gutes Poëm zu bekommen — nach meiner erklärung von der hiesigen Musick können sie sich leicht vorstellen daß ich keine grosse freude hier habe — und so bald möglich (unter uns) weg-zukommen trachte; Hr. Raaff wird leider vor Ende Augusts nicht nach Mannheim kommen — er wird aber alsdann meine sache betreiben — und da könnte man etwas hoffen — geht dieses nicht, so werde ich wohl gewisser als nicht nach Maynz kommen — der graf Säckingen[8] (wo ich gestern war und sehr starck von ihnen gesprochen habe) hat einen brudern alda — und er hat mir es selbst angetragen — mithin glaube ich daß es thunlich ist — da haben sie nun meine aus-sichten, die allen, ausgenommen dem grafen, ihnen und mir, noch ein geheimüß sind — übrigens ist, bey aller trauerigkeit meiner iezigen umstände, nichts was mich so schmerzt, als daß ich nicht im stande bin ihnen so zu dienen — wie ich es wünschte — das schwöre ich ihnen bey meiner Ehre — Adieu bester freund, leben sie wohl; schreiben sie mir bald — antworten sie mir auf alles — auch auf die vorigen briefe, ich bitte sie darum; machen sie meine Empfehlung der frau gemahlin, und allen ihren angehörigen, und seyen sie versichert, daß ich alle meine kräften anwenden werde, sie in bessere umstände zu setzen — wenn ich keinen vatter und schwester hätte, für welche ich mehr leben muß als für mich — für dessen unterhalt ich sorgen muß — so wollte ich mit gröster freude mein schicksaal gänzlich vernachläßigen — und nur ganz allein auf das ihrige bedacht seyn — denn ihr wohlseyn — ihr vergnügen — ihr glück, macht (wenn ich für mich alleine dencken darf) mein ganzes glück aus — leben sie wohl — dero unveränderlicher

Mozart.

2.

Mozart an Aloysia Weber.

Parigi li 30 di giuglio 1778[9].

Carissima Amica!

La prego di pardonarmi che manco questa volta d'inviare le variazioni per l'aria mandatami — ma stimai tanto neces-

[8] [Graf Sickingen, pfälzischer Gesandter in Paris, großer Musikfreund und Gönner Mozarts, vgl. I S. 529 und verschiedene Briefe (24. März, 29. Mai, 12. Juni u. s. w. 1778. In Wien trat er wieder in Beziehungen zu ihm, Brief vom 24. Dez. 1783 (Nohl).]

[9] [Goethe-Jahrbuch XII S. 107. Am 15. Juni 1799 fragt die Wittwe bei Breitkopf und Härtel an: „Ist der italiänische Brief an die Lang nicht in Ihrer Zeitung brauchbar?" (Nottebohm S. 126). Da diese Worte sich doch wohl nur auf den vorliegenden Brief beziehen können, ist klar, daß sich auch dieser, wie der vorige, im Besitze der Wittwe befunden hat.]

sario il rispondere al più presto alla lettera del suo sig^re^ Padre, che non mi restò poi il tempo di scriverle, e perciò era impossibile di mandargliele — ma lei le avrà sicuramente colla prossima lettera. Adesso spero che ben Presto saranno stampate le mie sonate[10] — e con quella occasione avrà anche il Popolo di Tessaglia, ch' è già mezzo terminato[11] — se lei ne sarà si contenta — come lo son io — potrò chiamarmi felice; — intanto, sinchè avrò la sodisfazione di sapere di lei stessa l'incontro che avrà avuta questa scena *apresso di lei* s'intende, perchè siccome l'hò fatta *solamente* per lei — così non desidero altra Lode che la sua; — intanto dunque non posso dir altro, che, trà le mie composizioni di questo genere — devo confessare che questa scena è la migliore ch'hò fatto in vita mia — Lei mi farà molto piacere se lei vuol mettersi adesso con tutto l'impegno sopra la mia scena d'Andromeda (Ah lo previddi!)[12] perchè l'assicuro, che questa scena le starà assai bene — e che lei sene farà molto onore al più le raccomando l'espressione — di rifletter bene al senso ed alla forza delle parolle — di mettersi con serietà nello stato e nella situazione d'Andromeda! — e di figurarsi d'esser quella stessa persona; — caminando in questa quisa (colla sua bellissima voce — col suo bel methodo di cantare —) lei diventerà in breve tempo infalibilmente Eccelente. — la maggior parte della lettera ventura ch'avrò l'onore di scriverle, consisterà in una breve esplicazione sopra il methodo e la maniera come desidererei io che lei cantasse e recitasse quella scena — nulla di meno sono à pregarla di studiarla da se fràtanto — vedendo poi la differenza — sarà questo d'una gran utilità per lei — benchè son persuasissimo che non avrà molto à correggere ò à cambiare — e che farà stessa molte cose così, come lo desidero — sapendo questo per esperienza — à l'aria, (Non sò d'onde viene)[13] che lei hà imparata da se stessa — non hò trovato niente à criticare o à correggere — lei me l'hà cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espressione che hò desiderato — dunque hò ragione di avere tutta la fiducia nella di lei virtù e sapere — Basta, lei è capace — e capacissima — solamente le raccomando (e di ciò la prego caldamente) di aver la bontà di

[10] [Die Sonaten für Klavier und Violine 301—306 K (S. XVIII, 25—30), der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet und zuerst in Paris bei Sieber gedruckt. I S. 552, 589.]

[11] [Wir lernen aus dieser Stelle, daß die Arie Popoli di Tessaglia (I S. 583) nicht, wie auch Jahn nach dem Datum annehmen mußte, erst in München Jan. 1779 als Abschiedsgruß für Aloysia geschrieben, sondern schon ein halbes Jahr früher in Paris begonnen und beinahe vollendet war. Friedländer, Anm. S. 131.]

[12] [Die Arie der Andromeda war nach Jahns Vermuthung im August 1777 für Frau Duschek komponirt. Vgl. I S. 260, wo irrthümlich die Jahreszahl 1776 angegeben ist.]

[13] [Über diese Arie vgl. I S. 475 f.]

rileggere qualche volta le mie lettere, e di fare come io le hò consigliato — e di esser certa, e persuasa, che per tutto ch'io le dico, e le hò detto, non hò e non avrò mai altra intenzione che di farle tutto il bene che mi sia possibile —

Carissima amica! — spero che lei starà d'ottima salute — la prego di averne sempre cura — essendo questa la miglior cosa di questo mondo; io, grazie à Dio stò bene, toccante la mia salute, perchè ne hò cura — mà non hò l'animo quieto — e non l'avrò mai sinchè non avrò la consolazione di essere accertato che una volta si hà reso giustizia al di lei merito — ma lo stato e la situazione più felice per me sarà in quel giorno in cui avrò il sommo piacere di rivederla, e di abbracciarla di tutto il mio cuore — ma questo è anche tutto ch'io posso bramar e desiderare — non trovo che in questo desiderio ed augurio l'unica mia consolazione e la mia quieta; — la prego di scrivermi spesso — lei non si può immaginare quanto piacere mi fanno le sue lettere. La prego di scrivermi quante volte che lei và dal sig^re^ Marchand[14] — di farmi una piccola dichiarazione dello studio dell' azione — che le raccomando caldamente — Basta, lei sà, che tutto quel che tocca lei, m'interessa assai. — aproposito: io le hò da fare mille complimenti d'un signore — ch'è l'unico amico ch'io stimo qui, e ch'amo assai, perchè é gran amico della sua casa, ed hà avuto la fortuna ed il piacere di portarla molte volte sul braccio, e di bacciarla una centinaja di volte quando lei era ancora piccolina — e questo é, il sig^re^ *Kümli*[15], pittore dell' Elettore — questa amicizia m'hà procurato il sig. Raff, il quale é adesso il mio stretto amico, e conciòsia ch'è anche il di lei — e di tutta la famiglia Weber — sapendo pur bene il sig^re^ Raaff che non lo può essere, senza di questo; il sig: Kymli, che riverisce tutti, non si può stancare di parlare di lei, ed io — non posso finire — dunque non trovo altro piacere che di far la conversazione con lui — ed egli, ch'é vero amico di tutta la sua casa, e sapendo dal sig^re^ Raaff che non mi può fare più gran piacere che di parlare di lei, non ne manca mai — Addio, fràtanto, Carissima amica! — sono anziosissimo d'avere una lettera di lei, la prego dunque di non farmi troppo aspettare, e troppo languire — sperando di aver ben presto delle sue nuove, le baccio le mani, l'abbraccio di core e sono e sarò sempre il di lei vero e sincero amico

WAMozart.

la prego di abbracciare in nome mio la sua Carissima sig^ra^ madre — e tutte le sue sig^re^ sorelle.

[14] [Marchand, seit 1777 Direktor des kurfürstl. Theaters in Mannheim, später in München. I S. 418. II S. 6.]

[15] [Über den Maler Kymli hatte Mozart kurz vorher (18. Juli 1778, bei Nohl S. 166) dem Vater geschrieben: „Er ist der beste liebenswürdigste Mann

3.

Eine väterliche Ermahnung.[16]

Salzburg, den 12. Februar 1778.

Mein lieber Sohn!

Deinen Brief vom 4ten habe mit Verwunderung und Schröcken durchleſen. Ich fange auch an ihn heute den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht habe ſchlafen können, und ſo matt bin, daß ich ganz langſam Wort für Wort ſchreiben, und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob jetzt immer wohl auf; allein dieſer Brief an dem ich meinen Sohn an nichts anderm mehr erkenne als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erſte Wort glaubt, ſein zu gutes Herz durch Schmeicheleyen und gute ſchöne Worte jedermann bloßſtellt, ſich von jedem auf alle ihm gemachten Vorſtellungen hin und her nach Belieben lenken läßt und durch Einfälle und grundloſe nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Ausſichten ſich dahin bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute ſeinen eigenen Ruhm und Nutzen, und ſogar den Nutzen und die ſeinen alten ehrlichen Eltern ſchuldige Hilfe aufzuopfern, — dieſer Brief hat mich um ſo mehr niedergeſchlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir ſchon begegnete Umſtände und meine hier mündlich und Dir ſchriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen ſollen, daß man, um ſein Glück ſowohl, als auch ſein nur gemeines Fortkommen in der Welt zu ſuchen, und unter der ſo verſchiedenen Art guter, böſer, glücklicher und unglücklicher Menſchen endlich das geſuchte Ziel zu erreichen ſein gutes Herz mit der größten Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Ueberlegung unternehmen und ſich von enthuſiaſtiſchen Einbildungen und ohngefähren blinden Einfällen niemals hinreißen laſſen müſſe. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, leſe dieſen Brief mit Bedacht, — nehme Dir die Zeit ſolchen mit Ueberlegung zu leſen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke ſind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht ſchlafen gingſt, ohne auf dem Stuhl ſtehend, mir das oragnia figataxa vorzuſingen, mich öfters und am Ende auf das Naſenſpitzl zu küſſen und mir zu ſagen, daß, wenn ich alt ſeyn werde, Du mich in einem Kapſel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wollteſt, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten[17]. Höre mich demnach mit Geduld!

— und ein rechtſchaffener, ehrlicher Mann und guter Chriſt, — der Beweis davon iſt die Freundſchaft die Raaff und er zuſammen haben".]

[16] [Der Brief ſteht vollſtändig bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen ſ. Zeitg. S. 219 f.]

[17] „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Seſſel ſtehend das oragna fiagata ſa ſang und Sie auf das Naſenſpitzl küßte, ſind freylich vorbey, aber hat deſſentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorſam gegen Sie abgenommen? mehr ſage ich nicht". (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778.)

Unsere Salzburger Bedrückungen sind Dir vollends bekannt, Du weist mein schlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Versprechen gehalten, Dich weiter gehen zu lassen und alle meine Drangsalen. Die Absicht Deiner Reise waren zwei Ursachen: oder einen beständigen guten Dienst zu suchen, oder wenn dieses mislingt, sich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienste sind. Beides ging auf die Absicht Deinen Eltern beizustehen und Deiner lieben Schwester fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit schon geschehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und jetzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eins der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente schuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler auf den die ganze Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern liest, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum mit Allem für Deine Familie wohl versehen bei aller Welt in Ansehen sterben willst?

Deine Reise ging nach München — Du weißt die Absicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünschten Dich da zu haben — Dein Wunsch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Gesellschaft zusammen zu bringen, — ich darfs nicht umständlich wiederholen. Den Augenblick fandest Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — lese nach was ich Dir geantwortet. Du hast Ehre im Leib. Hätte es, wenns auch geschehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Personen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? — Da warst Du ganz erstaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen und wünschtest nichts mehr als dem deutschen Theater aufzuhelfen: itzt erklärst Du Dich, daß Du nicht einmal eine komische Oper schreiben möchtest. Sobald Du in München beim Thor hinauswarst, hatte Dich auch, wie ich vorhersagte, Deine ganze freundschaftliche Subscribentengesellschaft vergessen — und was wäre es nun in München gewesen? — Am Ende siehet man immer die Vorsehung Gottes. — In Augsburg hast Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter lustig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait schicken mußte. Das übrige habe Euch in den ersten Briefen nach Mannheim geschrieben. In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spaß, tanztest herum und spielttest, so daß man Dich für einen lustigen, aufgeräumten närrischen Menschen den damals abwesenden anpries, welches dem Herrn Becké Gelegenheit gab, Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bei den zwey Herren durch Deine Composition und die Spielart Deiner Schwester in ein

anders Licht gesetzt worden, da sie immer sagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, so daß sie die größte Hochachtung für Deine Kunst haben, und sich sehr über des Beecke schlechte Compositionen hinausließen.

In Mannheim hast Du sehr wohl gethan, Dich bei dem Herrn Cannabich einzuschmeicheln. Es würde aber ohne Frucht gewesen sein, wenn er nicht seinen doppelten Nutzen dabei gesucht hätte. Das übrige habe Dir schon geschrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn. Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Porträt ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz diese war nun die Favoritperson. — Dann kamst Du in die Bekanntschaft des Herrn Wendling. Jetzt war dieser der ehrlichste Freund, und was dann alles geschehen, darf ich nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntschaft mit Herrn Weber: nun ist alles Vorige vorbei, itzt ist diese Familie die redlichste christlichste Familie und die Tochter ist die Hauptperson des zwischen Deiner eigenen und dieser Familie vorzustellenden Trauerspiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz gesetzt hat, ohne genugsame Ueberlegung einbildest, so richtig und so unfehlbar thunlich als wenn es schon ganz natürlich so gehen müßte.

Du gedenkest sie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennst, die als Prima Donna, ohne vormals schon in Deutschland öfters recitirt zu haben, das Theater in Italien betreten. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi in Wien recitirt und zwar Opern in den größten Affecten und unter der genauesten Kritik und Unterweisung des Gluck und Calsabigi! Wie viele Opern sang die Mlle. Deiber in Wien unter der Unterweisung des Hasse — und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice der Sgra. Tesi, die Du beim Prinz Hildburghausen gesehen und als ein Kind ihre Mohrin küßtest! wie vielemal recitirte die Mlle. Schindler[18] auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bei einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Hasse und der Tesi und des Metastasio machte! — Haben alle diese Personen es wagen dürfen sich dem italiänischen Publikum auszusetzen! und wie viele Protectionen und wie viel vermögende Empfehlungen hatten sie dann erst nöthig um zu ihrem Zweck zu gelangen? — Fürsten und Grafen empfahlen sie und in Ruhm stehende Componisten und Poeten stunden für ihre Geschicklichkeit. Und Du willst ich soll nur an Luggiati schreiben, Du wolltest um 50 duggati die Opera schreiben, da Du doch weißt, daß die

[18] Katharina Leidner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter diesem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall, und verheirathete sich 1777 mit Bergopzoomer. Sie ward 1780 in Braunschweig, 1783 in Prag engagirt und starb dort 1788.

Veroneſer kein Geld haben, und niemals eine neue Opera ſchreiben laſſen. Ich ſoll jetzt auf die Aſcenſa Bedacht ſein, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab. Ich laſſe, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli ſingt, daß ſie eine ſtarke Stimme für die italiäniſchen Theater hat u. ſ. w., daß ſie für eine Prima Donna gut gewachſen iſt u. ſ. w., ſo iſt es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut ſtehen willſt. Da gehört was mehreres dazu, und die altkindiſche auch aus lauter guter Meinung und freundſchaftlicher Menſchenliebe unternommene Bemühung des alten Haſſe hat die Miß Davis auf ewig von der welſchen Schaubühne verbannt, da ſie die erſte Sera ausgeziſchet und ihr Part der de Amicis übergeben wurde[19]. Nicht nur ein Frauenzimmer, ſondern ſchon ein auf dem Theater geübter Mann, zittert bei ſeinen erſten Auftritten in einem fremden Lande. Und glaubſt Du das iſt alles? — keineswegs — ci vuole il possesso di teatro, ſogar, bei einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Figur, des Aufputzes u. ſ. w. Doch, Du weißt alles ſelbſt, wenn Du nachdenken willſt; ich weiß, die ſcharfe Ueberlegung alles dieſes wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber ſeine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen werden, ſolchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impreſario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädl von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater geſtanden, recommandiren wollte.

Dein Vorſchlag — ich kann kaum ſchreiben, wenn ich daran denke, — der Vorſchlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureiſen hätte mich beinahe um meine Vernunft gebracht. — Liebſter Sohn! wie kannſt Du Dich von einem ſo abſcheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen laſſen? — Dein Brief iſt nicht anders als wie ein Roman geſchrieben. — Und Du könnteſt Dich wirklich entſchließen mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? — Deinen Ruhm — Deine alten Eltern, — Deine liebe Schweſter — auf die Seite zu ſetzen? — mich dem Fürſten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszuſetzen? — ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszuſetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, ſagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirſt, und nun am Ende wollteſt Du mit fremden Perſonen auf geradewohl herumziehen? — Nein, das kannſt Du nach ein Bischen Ueberlegung

[19] Cecilia Davis, die jüngere Schweſter der berühmten Harmonikaſpielerin, begleitete dieſe auf ihren Reiſen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte ſie in demſelben Hauſe mit Haſſe und genoß deſſen Unterricht (Burney, Reiſe II S. 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen ſein. In den nächſten Jahren rivaliſirte ſie in London glücklich ſelbſt mit der Gabrielli (Busby, Geſch. d. Muſ. II S. 402 f. Burney, Hist. of mus. IV p. 499 f.); ſpäter trat ſie auch in Florenz auf — man nannte ſie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Uebereilung überzeuge, so wisse, daß itzt eben die Zeit kommt wo keinem vernünftigen Menschen so etwas beifallen kann. Die Umstände sind dermal so daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marschiren theils in Bereitschaft stehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da ist den ganzen Sommer keine Seele und im Winter bekömmt man in Bern und Zürich genau so viel, daß man nicht Hunger stirbt, sonst ist nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als Musik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel[20] und die Concertunkosten, und wo blieb dann dein Ruhm? — Das ist nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer, für einen Schwindl[21], Zappa[22], Ricci[23] u. s. w. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdiget einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adel Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit, da sieht man eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer deutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du Dich in französischer Sprache fest.

Was die Gesellschaft mit Wendling u. s. w. betrifft, hast Du sie gar nicht nöthig. Du hast sie längst gekannt, und hat es Deine Mama nicht eingesehen, waret Ihr beyde blind? — Nein, ich weiß, wie es sein wird. Du warst dafür eingenommen und sie durfte es nicht wagen, Dir zu wiedersprechen. Ich bin böse, daß es Euch beiden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir Alles umständlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürsten ebenso und am Ende mußte doch Alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß ersparen und am Ende schüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich fast ums Leben bringen. Ihr wißt und habt

[20] Hummel war Musikverleger in Amsterdam und derjenige, der für fremde Künstler gegen gute Spesen alles besorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publikum erforderlich schien. [Scheurleer, Mozarts Verblijf in Nederland. S. 35.]

[21] „Friedrich Schwindel", berichtet Gerber, „ein sehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Componist, aber unstät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er seinem Hang zum Vergnügen daselbst genugthun kann". Er hielt sich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhausen, Lausanne und starb 1786 in Karlsruhe.

[22] Francesco Zappa, ein Violoncellist, der auf Konzerte reiste.

[23] Pasquale Ricci, geb. in Como 1733, hielt sich lange auf Reisen auf, und mochte wohl während dieser Zeit Leop. Mozart bekannt geworden sein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine gesunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Orte steht, und daß oft in den verwirrtesten Sachen einen Ausweg gefunden und eine Menge Sache vorausgesehen und errathen: was hielt Euch denn ab mich um Rath zu fragen und allzeit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du hast mich mehr als Deinen aufrichtigen Freund, als einen scharfen Vater anzusehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundschaftlich behandelt und wie ein Diener seinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verschafft, und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit geholfen habe? — —

XI.

Die Chöre aus König Thamos[1].

1.

Zu Anfang des ersten Akts stellt die Bühne nach Geblers Vorschrift „das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde sieht man das goldene Bildniß der Sonne, dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildniß stehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberpriester, von zween anderen Priestern umgeben, Weyhrauch streut. Zur rechten Seite des Altars steht das Chor der Sonnenjungfrauen und diesem gegenüber das Chor der Priester. Alle sind weiß gekleidet. Auf dem Schleyer der Sonnenjungfrauen ist die Abbildung der Sonne eingestickt zu sehen. Bei der Aufziehung des Vorhangs wird von beyden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechselsweise gesungen."

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Der muntern Jugend
Gieb Lenksamkeit, Tugend,
Den Männern Muth!
Nach tapfern Thaten,
Weisheit zum Rathen,
Allen gieb Vaterlandsblut!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

[1] Vgl. A. M. Z. VII S. 162 f. 687 f.

Chor der Jungfrauen.

Egyptens Töchter
Seyn ihrer Geschlechter,
Der Gatten Zier!
Vergnügt, im Stillen
Pflicht zu erfüllen;
Blühend und jahrvoll wie wir!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Gekrönt vom Siege,
Schreck Thamos im Kriege
Der Feinde Reich!

Chor der Jungfrauen.

Führ' uns durch Triebe,
Sorge und Liebe
König und Vater zugleich!

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht,
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Diesem Chor ist später in Wien, wahrscheinlich für eins der Fastenkonzerte Mozarts[2], ein lateinischer Text untergelegt: Splendente te, Deus, discussa tristis est nox, der nicht allein den Noten, namentlich was den Rhythmus angeht, sorgfältig angepaßt ist, sondern auch mit Geschicklichkeit selbst in Einzelheiten sich dem ursprünglichen Ausdruck anschließt. Beides kann man dem deutschen Text: „Preis Dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm", nicht nachrühmen. Die Worte sind ganz allgemein gehalten ohne irgend eine bestimmte Färbung und der Musik so ungeschickt angepaßt, daß der Rhythmus vielfach dadurch gestört wird.

2.

Zu Anfang des letzten Aufzuges ist dieselbe Ceremonie im Tempel, nur sind auch die Großen des Reiches, Krieger und Volk zugegen. Mit der Hymne wird die Handlung eröffnet.

Beyde Chöre.

Gottheit über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

[2] In Mozarts Nachlaß ist eine Abschrift dieses und des dritten Chors mit untergelegtem lateinischen Text vorgefunden.

Chor der Priester.

Von des Mittags heißem Sande
Bis zum fernen Meeresstrande
Wölkt sich Opferrauch empor.
Früh schon tönen unsre Lieder,
Hymnen bringt der Abend wieder,
Nie verstummet unser Chor.

Chor der Jungfrauen.

Wie in weiter Tempel Hallen
Unter der Trompeten Schallen,
Sanfter Flöten Zauberklang:
So mengt sich, Osiris Söhne!
Unser Lied in eure Töne,
Sonne! dir ein Lobgesang.

Ein Priester.

Was der Mund des Fürsten schwöret,

Eine Jungfrau.

Was von seinem Volk er höret,

Zusammen.

Sei zu beyder Wohl der Grund!

Priester.

Er uns hold,

Jungfrau.

Treu wir dem Throne;

Priester.

Vatersorgen,

Jungfrau.

Lieb' zum Lohne;

Zusammen.

Ist der wechselvolle Bund.

Beyde Chöre.

Gottheit, über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend, ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

„Nach abgesungener Hymne dauert eine sanfte, wenig Laut machende Musik fort; unter dieser tritt Sethos zum Altar, zündet das Opferfeuer an und wirft zu dreymalen Weyhrauch hinein, die Musik schweigt".

Dieser Hymne hat Mozart soviel ich weiß keinen lateinischen Text unterlegen lassen; sie wurde zuerst bekannt mit einem nur an einzelnen Stellen, um die ägyptischen Beziehungen herauszubringen, geänderten Text: „Gottheit über alle mächtig". Dann wurde ihr ein neuer Text untergelegt: „Gottheit! dir sei Preis und Ehre!",

welcher den Noten etwas besser angepaßt ist, übrigens sich auch in allgemeinen Redensarten bewegt[3].

3.

Die Schlußworte, welche in Salzburg hinzugefügt sind, lauten:

Der Oberpriester.

Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet,
Bevor ihr euch wider die Gottheit erhebet!
Rächender Donner vertheidiget sie
Wider des Frevlers vergebene Müh'!

Chor.

Wir Kinder des Staubes erzittern und beben
Und neigen die Häupter zur Erd';
Den Göttern zu frohnen sei unser Bestreben
Was immer ihr Rathschluß begehrt.
Höchste Gottheit, milde Sonne,
Hör' Egyptens frommes Flehn!
Schütz' des Königs neue Krone,
Laß sie immer aufrecht stehn.

Dieser Hymne hat wiederum Mozart den lateinischen Text: Ne pulvis et cinis superbe te geras unterlegen lassen, der ebenfalls mit Geschick gemacht ist, nur daß im letzten Satz eine Disharmonie bleibt, die freilich unvermeidlich ist, wenn man einen kirchlichen Text unterlegt. Die deutschen Worte: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", verfehlen sogar den Sinn des Textes und haben noch dazu starke Veränderungen in den Noten veranlaßt, ohne an sich von irgend welcher Bedeutung zu sein.

XII.

Zur Oper Idomeneo.

1. Arbeit am Text.

Die Verhandlungen über die Textesänderungen im Idomeneo, welche durch den Vater mit Varesco gepflogen wurden, sind so lehrreich für die Leichtigkeit, mit welcher Mozart den obwaltenden Umständen gerecht wurde, und die bewußte Klarheit, womit er auch

[3] Der Schluß ist verändert von S. 102 Takt 4 an. Im Original folgt nach weiteren zwei Takten, die zu einem Halt führen, ein sanftes Moderato von 17 Takten, das mit einem Calando pp schließt. Davon sind vier Takte vor dem Schluß S. 43 Takt 7 der älteren Partitur eingereiht, dann folgen die beiden vorher ausgelassenen Takte, um mit einigen vollen Akkorden ff schließen zu können. Zu solchen Änderungen hielt man sich ohne weiteres berechtigt.

das Detail behandelte, daß die betreffenden Stellen der Korrespondenz in übersichtlicher Ordnung eine Mittheilung verdienen.

„Wegen dem Buch", schreibt Mozart gleich nach seiner Ankunft (8. Nov. 1780) „sagt der Graf, ist es nicht nöthig, daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hieher schicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er sollte es gleich zusammenschreiben, und aber die kleinen Noten dabey nicht vergessen, und es sobald möglich sammt dem Argument hieher schicken. Die Namen der singenden Personen betreffend ist es das unnöthigste; das kann wohl am leichtesten hier geschehen. Es werden so da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden, die Recitativ etwas abgekürzt; doch wird Alles gedruckt seyn".

Der Vater folgt diesem Wink und antwortet, indem er das Buch überschickt: „Hier kommen die drei Akt zum Druck geschrieben. Was wegen den Namen der recitirenden Personen, der Erfindung des Ballets, der Ballet-Musik u. s. w. hinzuzusetzen ist, ist Platz gelassen. Was vor jeder großen Scen-Veränderung hinzugeschrieben ist, wird (wenn Hr. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern sein. — So wird z. B. im Atto primo Scena VIII da es heißt: Nettuno esce etc. und Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi etc., da sage ich wird man die Nachricht und Erklärung dieser Scene so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedenket. Das ist, ob Idomeneo im Schiff verbleibet, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf die Felsen gerettet hat[1]. Kurz, es kommt darauf an, wie man's vorstellt; es wird dem Hrn. Quaglio als einem geschickten und erfahrnen Mann überlassen. Zertrümmerte Schiffe müssen doch seyn, denn im Recitativ von Scena X sagt Idamante: vedo fra quegl' avanzi di fracassate navi su quel lido sconosciuto guerrier".

Schon in dem ersten Brief aus München wünschte Mozart auch im Text selbst eine Veränderung. „Ich habe nun", schreibt er, „eine Bitte an Herrn Abbate: die Aria der Ilia im 2ten Akt und 2ten Scene möchte ich für das, was ich sie brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te lo ritrovo: diese Strophe könnte nicht besser seyn. Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, — nämlich das aparte Reden. Im Dialogue sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite, aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es üble Wirkung, und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Arie (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der ist charmant), eine ganz natürlich

[1] Es wurde dann schließlich ausgemacht, daß Idomeneo nicht allein ans Ufer schwimmen, sondern mit seinem Gefolge aus dem Schiff steigen solle, worauf sich die Begleiter alsbald entfernen.

fortfließende Aria, wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann: denn wir haben uns verabredet, hier eine Aria Andantino mit vier concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine Flaute, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich sie sobald als möglich bekomme." Umgehends (11. Nov. 1780) schickte ihm der Vater eine neue Arie; „mir scheint, es wird recht sein, wo nicht — nur geschwind geschrieben!" Allein auch Wolfgang fand die Arie so ganz vortrefflich (15. Nov. 1780).

Weniger bereit zeigte sich der Dichter auf den nächsten Wunsch einzugehen. Gegen den Schluß der Oper führte der Wettstreit zwischen Ilia und Idamante ursprünglich zu einem Duett der Liebenden; da schrieb nun Mozart (13. Nov. 1780): „Das zweyte Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, daß die Scene durch eine Aria oder Duetto matt und kalt wird, — und für die andern Acteurs, die so hier stehen müssen, sehr génant ist; — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwischen Ilia und Idamante zu lang und folglich seinen ganzen Werth verlieren". Darauf antwortete der Vater (18. Nov. 1780: „Wegen dem Duetto Deh soffri in pace o cara wollte Hr. Varesco lange nicht daran; allein ich überzeugte ihn. Nun haben Idamante und Ilia noch einen ganz kurzen Streit von etlichen Worten im Recitativ, welcher von einem unterirdischen Geräusch so zu sagen unterbrochen und der Ausspruch durch eine unterirdische Stimme gehört wird, welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. — Dieses Recitativ muß am Ende sehr lebhaft recitirt werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurückhält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft und ehe ihre Rede zu Ende gehet, unter den Worten A te sacro ministro . . . . der unterirdische Lärm sie zu reden verhindert und Alles in Erstaunen und Furcht setzt. Wenn's ordentlich Schlag auf Schlag geht, wird es eine große Wirkung auf die Zuschauer machen, sonderheitlich da die unterirdische Stimme darauf folgt." Mit dieser Veränderung war Mozart wohl zufrieden bis auf die Fassung des Orakels. „Sagen Sie mir", schreibt er (29. Nov. 1780) „finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Überlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar seyn, sie muß eindringen, man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein. — Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert". Als nicht gleich Antwort erfolgt, erinnert er (5. Dez. 1780): „Dann hatte ich

auch geschrieben, daß mir (und auch Anderen) die unterirdische Rede, um daß sie Effect macht, zu lang scheint — überlegen Sie es". Aber der Vater war ganz einverstanden. „Du weißt", antwortet er (4. Dez. 1780) „daß ich auch die unterirdische Rede schon zu lang gefunden. Ich sagte ihm meine ganze Meinung, und es wird nun so kurz werden, als es immer möglich wird". Aber es war auch damit noch nicht genug geschehen. „Der Orakelspruch", schreibt Wolfgang (18. Jan. 1781) „ist auch noch viel zu lang — ich habe es abgekürzt; der Varesco braucht von diesem Allen nichts zu wissen, denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben"[2].

Gegen eine andere Kürzung hatte der Dichter nichts einzuwenden: „Fragen Sie doch den Abbate Varesco", bat Mozart seinen Vater (24. Nov. 1780), „ob man bey dem Chor im zweyten Act Placido è il mare, nachdem nach der ersten Strophe der Elettra der Chor wiederholt worden, nicht aufhören könnte? wenigstens nach der zweyten — es wird doch gar zu lang!" Da ihm der Vater antwortete (30. Nov. 1780): „Wegen dem Chor Placido magst Du aufhören, wann Du willst — nur NB. muß im Buch Alles gedruckt werden": so hörte Mozart nach der ersten Strophe auf; im Textbuch sind richtig vier Strophen gedruckt.

Ein andermal war ein Zusatz wünschenswerth. „Dem ehrlichen alten Panzacchi", schreibt er (5. Dez. 1780), „muß man doch auch etwas zu Gute thun. Dieser möchte nur um etwa ein Paar Verse sein Recitativ im 3. Act verlängert haben, welches wegen dem chiaroscuro und weil er ein guter Acteur ist, von guter Wirkung seyn wird; zum Beispiel nach den Worten sei la città del pianto e questa reggia quella del duol: einen kleinen Schimmer von Hoffnung — und dann: ich Unsinniger! wohin verleitet mich mein Schmerz! — ah Creta tutta io vedo etc.!"[3]

Am meisten Noth machte ihm Raaff, der sehr wählerisch war und den Mozart auf alle Weise zufrieden zu stellen wünschte. „Nun giebt es", schreibt er (15. Nov. 1780), „noch eine Veränderung, an welcher Raaff Schuld ist; er hat aber Recht, und hätte er nicht, so müßte man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war gestern bey mir, ich hab ihm seine 1. Arie vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden. Nun, der — Mann ist alt: in einer

[2] Komponirt hat Mozart alle drei Orakelsprüche. In der gedruckten Partitur findet sich der erste ursprüngliche — wie er auch im Textbuch gedruckt ist — und der letzte von Mozart auf ein Minimum reduzirte. Die mittlere Komposition, welche mir in jeder Hinsicht die wirksamste zu sein scheint, ist in seiner Handschrift noch vorhanden. [Auch die neue Ausgabe hat die erste Bearbeitung aufgenommen, bringt aber beide spätere im Anhang. Vgl. R. B. S. 68.]

[3] Varesco hat nach diesen Anweisungen folgenden Zusatz gemacht: Dunque è per noi dal cielo sbandita ogni pietà? — Chi sa? io spero ancora, che qualche Nume amico si plachi à tanto sangue; un Nume solo basta tutti à piegar; alla clemenza il rigor cederà . . . . ma ancor non scorgo qual ci miri pietoso. . . . Ah sordo è il cielo!

Aria, wie selbe im 2. Act Fuor del mar ho un mare in seno etc. kann er sich dermalen nicht mehr zeigen; — also, weil er im 3. Akt ohnedieß keine Arie hat, wünschte er sich (weil seine im 1sten Akt vermög dem Ausdruck der Worte nicht cantabile genug seyn kann) nach seiner letzten Rede: O Creta fortunata! O me felice! anstatt dem Quartetto eine hübsche Aria zu singen, und auf diese Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der 3. Act wird nun weit bessern Effect machen[4]. Nun in der letzten Scene im 2. Act hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr Art von Cavatina; hier wird es besser seyn, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Instrumente gut arbeiten können; denn in dieser Scene, die (wegen der Action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Le Grand verabredet haben) die schönste der ganzen Oper seyn wird, wird ein solcher Lärm und Confusion auf dem Theater seyn, daß eine Aria eine schlechte Figur auf diesem Platz machen würde, und überdieß ist das Donnerwetter, — und das wird wohl wegen der Aria von Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser"[5]. Varesco war denn auch gleich bereit das Recitativ und eine neue Arie zu schreiben. „Hier ist die Veränderung von Abbate Varesco", meldet der Vater (25. Nov. 1780). „Mir gefällt nicht recht, daß in der ersten Zeile die Worte ed era zur folgenden Zeile gehören, in der Aria für Hrn. Raaff. Freylich findet man es auch öfter beim Metastasio — da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. Viele welsche Esel machten die Melodie il cuor languiva ed era und dann erst eine andere abgesetzte Melodie auf gelida morte in petto". Noch weniger Gnade fand die Arie in München. „Die eingeschickte Aria", antwortet Wolfgang (1. Dez. 1780), „wünschte Raaff wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. Das era ist ihm auch nicht recht und dann möchten wir hier eine ruhige zufriedene Aria haben, wenn es auch nur ein Theil wäre — desto besser; den 2. muß man so allzeit in die Mitte nehmen, und der geht mir öfters im Weg um. Im Achille in Sciro von Metastasio ist so eine Arie auf diese Art

Or che mio figlio sei,
Sfido il destin nemico;
Sento degl' anni miei
Il peso alleggerir"[6].

Varesco schickte eine neue Arie ein — sie ist im Textbuch gedruckt —

Sazio è il destino al fine,
Mostrami lieto aspetto,
Spirto novello il petto
Vien mi a rinvigorir.

[4] Wir werden freilich mehr bedauern daß das Quartett nicht geschrieben ist.

[5] Die Cavatine ist im gedruckten Textbuch schon durch das Recitativ ersetzt, welches sich in der Partitur findet.

[6] Metastasio, Achille in Sciro III sc. 7.

Tal serpe in frà le spine
Lascia le antiche spoglie,
E vinte l'aspre doglie
Torna a ringiovenir.

Als Probe mag auch Schachtners Überſetzung hier ſtehen:

Nur erſt nach ausgeprüften Leiden
Ertheilt die Fügung reiſe Freuden,
Der Geiſt und Muth, den ich verlor,
Steigt doppelt friſch in mir empor.
So laſſen auch die weiſen Schlangen
Die Haut geſtreift an Dörnern hangen,
Um ſich nach ſolcher blut'gen Pein
Verjüngt in neuer Tracht zu freun.

Aber Raaff war dadurch nicht zufrieden geſtellt. „Neulich", ſchreibt Mozart (27. Dez. 1780), „war er ganz unwillig über das Wort in ſeiner letzten Aria rinvigorir und ringiovenir — beſonders vien mi a rinvigorir — fünf i — es iſt wahr, beim Schluß einer Aria iſt es ſehr unangenehm". Darauf antwortet der Vater (29. Dec. 1780): „Was das vieni a rinvigorir betrifft, iſt es wahr, daß es 5 i ſind, aber es iſt auch wahr, daß ich es mit der größten Leichtigkeit und Geſchwindigkeit 20 mahl ohne Unbequemlichkeit ausſprechen will; in der nämlichen aria, die zum Muſter aus Metaſtaſios Achille in Soiro geſchickt worden, ſind die Schlüſſe: il peso allegrir und lavede rinfiorir, beſonders das letzte rinfiorir gewiß wegen dem Anfangsbuchſtaben r weit unbequemer. basta! Ohnangenehm hin, unangenehm her, der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern. Hr. Raaff iſt gar zu heikel". Indeſſen konnte Raaff ſich nicht dabei beruhigen; im nächſten Brief (30. Dez. 1780) ſchrieb Mozart: „Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Aria in einer Verlegenheit woraus Sie mir helfen müſſen. Das rinvigorir oder ringiovenir iſt dem Raaff unverdaulich und wegen dieſen 2 Wörtern iſt ihm ſchon die ganze Aria verhaßt. Es iſt wahr das mostra mi und vien mi iſt auch nicht gut, aber das Schlechteſte ſind ſchon die 2 Endwörter — wo ich bey dem erſten rinvigorir um den Triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff im Natal di Giove (welches freylich ſehr wenig bekannt iſt) eine zu dieſer Lage paſſende aria gefunden, ich glaube, ſie iſt die Licenz-Aria davon[7]:

Bell' alme al ciel dilette
Ah' respirate ormai!
Già palpitaste assai,
E tempo di goder.
Creta non oda intorno,
Non vegga in si bel giorno
Che accenti di contenti,
Che oggetti di piacer.

— und dieſe Arie ſoll ich ihm ſchreiben, — man kennt ſie nicht, ſagt er, und wir ſagen nichts. Er weiß halt daß es dem Hrn. Abbate

[7] Metaſtaſio, Il natal di Giove sc. 8.

nicht zuzumuthen ist, diese Aria zum drittenmal zu ändern, und — wie sie ist, will er sie doch nicht singen". Aber Varesco, so verdrießlich er auch war, wollte lieber noch eine neue Arie schreiben, als eine fremde einlegen lassen und versprach sie noch zur rechten Zeit nach München zu schicken. „Ich bin recht froh", schreibt Mozart (3. Jan. 1781), „daß ich die Aria für den Raaff bekomm; denn er hat absolument seine gegebene Aria wollen hineinsetzen lassen — ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco seine Aria gedruckt gewesen wäre und Raaffs seine aber wäre gesungen worden". Man sieht an diesem Beispiel, in welcher Weise die Sänger dem Dichter und Komponisten gegenüber ihre Rechte ausübten, und wie das Augenmerk dabei fast nur auf Gegenstände gerichtet war, welche die äußerliche Technik angehen; und doch ging hier alles in aufrichtiger Freundschaft zwischen Sänger und Komponisten her. Schließlich war alle diese Noth vergeblich gewesen, denn die am Ende approbirte Arie — sie ist in der Partitur gedruckt — wurde bei der Aufführung gestrichen. Nach der Probe des dritten Akts fand man, wie Mozart berichtet (18. Jan. 1781) „die Poesie darin gar zu lang, und folglich die Musik auch (welches ich immer gesagt habe); deswegen bleibt die Aria von Idamante: Nò, la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeschickt da ist, — worüber die Leute die sie in Musik gehört haben, darüber seufzen; — und die letzte Aria von Raaff auch, worüber man noch mehr seufzt; allein man muß aus der Noth eine Tugend machen".

Bei diesen Vorschlägen hatte Wolfgang den Vater auf seiner Seite gehabt, gegen einen anderen erklärte sich dieser aber mit allem Nachdruck. Da Raaff ein ganz schlechter Schauspieler und dal Prato ohne alle Bühnengewandtheit war, so war es Mozart für die längeren dialogischen Scenen, bei denen alles auf gute Action ankam, gleich anfangs bange geworden und seine Sorge wurde durch die Proben nur vermehrt. Daher schrieb er (19. Dez. 1780): „A propos! — Die Scene zwischen Vater und Sohn im 1. Act, und die 1. im 2. zwischen Idomeneo und Arbace sind beyde zu lang; sie ennuiren ganz gewiß. Besonders, da in der ersten Beyde schlechte Acteurs sind, und in der 2. es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, ist. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, daß Hr. Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind und zwar auf das Kürzeste, denn sonst muß ich es selbst thun; denn so können die 2 Scenen nicht bleiben — in der Musik, versteht sich".

Hierauf entgegnet ihm nun der Vater[8]: „Du willst absolute zwey Recitative abgekürzt. Ich ließ den Varesco alsogleich holen,

[8] Von diesem Brief lag mir nur eine Abschrift ohne Datum vor, die ich bei Al. Fuchs fand.

denn heut abends um 5 Uhr bekam ich Deinen Brief und morgen früh geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem Französischen, sowie der Plan es verlangte, übersetzt. Ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt, man solle dies Recitativ ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten, und itzt will mans ins Lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich erkennen sollen. — Ich will erklären. Idamante muß doch sagen warum er da ist, sieht den Fremden und bietet ihm seine Dienste an. Idomeneo geht jetzt schon so nahe daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein Gegencompliment machen, und dann Idamante ihm wird sagen, daß er Mitleid mit Verunglückten hat, weil er selbst das Unglück erfahren. Des Idomeneo Antwort ist eine nothwendige Frage. Nun erzählt Idamante das Unglück des Königs und Idomeneo macht durch die räthselhaften Worte non più di questo! daß Idamante einen Schein der Hoffnung bekommt und fragt in Eyfer dimmi amico, dimmi dov'è? Dieser Eyfer macht daß Idomeneo fragt: ma d'onde vien etc. Muß nicht hier Idamante sich so erklären, daß er sich als einen seines Vaters würdigen Sohn malt und di Verwunderung, Hochachtung und Begierde bei Idomeneo erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches denn bey der Erkenntniß daß es sein Sohn ist die ganze Sache interessanter macht? — Will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht daß nach dem Recitativ des Idamante Che favelli? vive egli ancor? etc. welches schließet dove quel dolce aspetto vita mi rendera? Idomeneo. Ma d'onde nasce questa che per lui nutri tenerezza d'amor? dann gleich: Perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. E qual mi sento anch' io und dann so fort. Hier bleibt $1\frac{1}{2}$ Seite in der gegenwärtig mitkommenden Abschrift des Varesco p. 32 weg, nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat, so anfängt Idamante. Potessi almeno etc., und da mags um 1 Minute kürzer werden, ja in punto um eine Minute. Großer Gewinn! Oder wollt Ihr den Vater und Sohn so zusammenlaufen und sich erkennen lassen wie der verkleidete Arlequin und Brigella als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen? Gedenket daß dies eine der schönsten Scenen der Opera, ja die Hauptscene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermüden, weils im ersten Act ist. — Im zweiten Act kann nichts wegbleiben als in der zweiten Rede des Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta. Tu sai quanto a Troiani fù il mio brando fatal. Arbace: Tutto m'è noto. Dann geht es fort und kann kein Wort mit gesunder Vernunft ausbleiben. Dieses ganze Recitativ kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin sind, die mit Eyfer und geschwind müssen recitirt werden,

und da gewinnt ihr eine halbe Minute! Großer Gewinn! Dieses Recitativ wird auch keine Seele ermüden, da es das erste im zweiten Act ist. Was allenfalls noch auszulassen wäre ist wenn nach dem Recitativ des Arbace Male s'usurpa un re etc. gleich Idomeneo sagt: Il voto è ingiusto. Da bliebe dann weg Idom. Intendo Arbace etc. und Arb. Medica mano etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer solchen Kleinigkeit, die $2^1/_2$ Minuten höchstens beträgt, eine Aenderung zu machen, weiß ich nicht, sonderheitlich da diese Recitative an den Orten stehen, wo sie Niemand ermüden können. Im ersten Act ist alle Welt geduldig, und das erste Recitativ im zweiten Act ermüdet keinen Menschen. Mir ists lächerlich; denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, ists freylich ganz langweilig, aber im Theater, wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zuschauern soviele Gegenstände der Zerstreuung sind, geht so ein Recitativ weg, ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Namen aller Welt sagen. Sollte aber dem ohngeachtet so etwas ausgelassen werden, so bitte mir aus daß alles gedruckt wird. Hr. Varesco weiß von Allem nichts, was ich hier geschrieben".

So ausführlich schrieb der eifrige Mann, „alles beym Licht mit Augengläsern"; und eigentlich hatte er Recht, das sah auch Mozart wohl ein, aber er kannte seine Leute in München. „Wegen der 2 Scenen, die abgekürzt werden sollen", antwortet er (27. Dez. 1780), „ist es nicht mein Vorschlag, sondern mein Consentement; und warum ich sogleich nämlicher Meynung war, ist weil Raaff und dal Prato das Recitativ ganz ohne Geist und Feuer so ganz monoton herabsingen — und die elendesten Acteurs, die jemals die Bühne trug, sind. Wegen der Unschicklichkeit, Unnatürlichkeit und fast Ohnmöglichkeit des Weglassens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn alles gedruckt ist, welches er absolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat"[9].

In anderen Fällen wußte Mozart sich selbst zu helfen. So schreibt er (3. Jan. 1781): „Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im 3. Act auf dem Theater zu machen haben; — wie zum Beyspiel Scena VI nach dem Arbace seiner Aria steht: Idomeneo. Arbace etc. Wie kann dieser gleich wieder da sein?[10] Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das Sichere zu spielen habe eine etwas längere Introduction zu des Großpriesters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene steht: Idomeneo

[9] Bei der Komposition der Scene im ersten Akt, wie sie jetzt in der Partitur vorliegt, sind an zwei Stellen nicht sehr erhebliche Kürzungen im Text vorgenommen, die mit Leop. Mozarts Vorschlägen nicht ganz übereinstimmen; in der ersten Scene des zweiten Akts ist außer der von ihm angedeuteten Stelle noch eine bedeutend längere gestrichen.

[10] Es ist inzwischen Verwandlung gewesen.

in ginocchione nel tempio. Das kann so ohnmöglich seyn, er muß mit seinem ganzen Gefolge kommen; da muß nun nothwendigerweise ein Marche seyn — da habe ich einen ganz simpeln Marsch auf 2 Violin Bratsche Baß und 2 Oboen gemacht, welcher a mezza voce gespielt wird und worunter der König kommt und die Priester die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten; dann setzt sich der König auf die Knie und fängt das Gebet an".

Varesco's Ehre war allerdings dadurch gewahrt, daß alles im Textbuch vollständig so gedruckt wurde, wie er es geschrieben hatte; aber er — „ein Halbwelscher, peggio del Italiano vero" — „der mitsammt seinem guten Einkommen voller Schulden war" — glaubte, daß er für die vielen Veränderungen die er vorgenommen habe wohl auf eine Erhöhung des Honorars Anspruch machen könne. Da mußte ihm denn Wolfgang antworten, er werde nur das erhalten, was mit ihm akkordirt worden sei, denn die Veränderungen habe er für den Komponisten und für seine eigene Ehre gemacht; er meinte auch, mit einem anderen Komponisten wäre Varesco schwerlich so gut ausgekommen. Dieser mußte sich also zufrieden geben, allein nun konnte „der hungerige, geldsüchtige Narr" die Zeit nicht abwarten, bis das Geld aus München kam, er überlief Leop. Mozart deswegen so, daß dieser seinem Sohn mit einem Krafttwort schrieb: Varesco mi a seccato i c—i!

2. Veränderungen bei der späteren Aufführung.

Es war Mozarts Wunsch, als im Herbst 1781 der Großfürst Paul nach Wien kam, bei den ihm zu Ehren gegebenen Festlichkeiten seinen Idomeneo in einer deutschen Bearbeitung auf die Bühne zu bringen. „Der die Iphigenie in das Teutsche übersetzt hat", schreibt er seinem Vater (12. Sept. 1781), „ist ein vortrefflicher Poet [Alxinger] und dem hätte ich recht gern meine Oper von München zum Uebersetzen gegeben, die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer in Baß geschrieben und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fischer hätten mit großem Vergnügen gesungen". Allein es war beschlossen worden, Glucks Iphigenie und Alceste aufzuführen; „da sie nun zwey Opern zu studiren haben und so mühsame Opern, so muß ich sie entschuldigen — und eine 3. Opera ist ohnedem zu viel".

Es wäre kein geringer Gewinn für unsere Oper gewesen, wenn Idomeneo in einer von Mozart vorgenommenen Bearbeitung, welche die Spuren des äußerlichen Einflusses der Sänger verwischt hätte, auf der Bühne festen Fuß gefaßt hätte.

Im März des Jahres 1786 wurde eine Aufführung des Idomeneo von einer Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien unternommen. Wir sehen dies aus Mozarts thematischem Katalog, dem zufolge er zwei neue Nummern in diese Oper komponirte; Frau

von Puffendorf sang die Ilia, Baron Pulini den Idamante, Bridi wahrscheinlich den Idomeneo. Außerdem aber weist die Originalpartitur eine Anzahl von Veränderungen auf, welche von Mozart offenbar für diese Aufführung vorgenommen sind und, wenn es auch zu keiner eigentlichen Bearbeitung gekommen ist, doch von nicht geringem Interesse sind.

Eine Hauptveränderung war es, daß Idamante zu einer Tenorpartie gemacht wurde. In dem nachkomponirten Duett[11] ist seine Stimme nicht allein unverkennbar in der Tenorlage dem Sopran gegenüber gehalten, sondern auch im Tenorschlüssel geschrieben[12]. Dies ist nun allerdings in der ebenfalls nachkomponirten Arie des Idamante[13] nicht der Fall, hier wie in dem vorangehenden Recitativ ist seine Partie im Sopranschlüssel geschrieben; allein da sie für denselben Baron Pulini bestimmt war, wie das Duett, so erledigt sich die Frage schon dadurch und übrigens ist auch die Lage und Behandlung der Singstimme keineswegs dem entgegen. Der Gebrauch des Sopranschlüssels erklärt sich dadurch, daß er in der Oper selbst fortwährend angewendet ist, und findet auch in einem anderen Umstand seine Bestätigung. Wenn Idamante von einem Tenor gesungen werden sollte, so mußten im Terzett (16) und Quartett (21) Veränderungen eintreten. Und diese hat Mozart auch vorgenommen und zwar in der einfachsten Art, indem er an denjenigen Stellen, wo die Stimme des Idamante von einem Tenor gesungen unter die des Idomeneo herabgehen, also die Harmonie verändern würde, dieselbe eine Octave höher gesetzt hat. In der Regel ließ sich dadurch das Gleichgewicht herstellen, und nur selten trat der Fall ein, daß auch in der Stimme des Idomeneo etwas zu ändern war. In dem Terzett hat Mozart daher nur in der Partitur selbst die Änderungen übergeschrieben; beim Quartett aber hat er alle vier Singstimmen noch einmal auf einem besonderen Blatt abgeschrieben[14], und auch hier hat er der Bequemlichkeit halber die Partie des Idamante im Sopranschlüssel gesetzt. Ein weiterer Grund die Singstimmen abzuschreiben lag darin, daß die Partien der Electra und Ilia in den Ensemblesätzen fast durchgängig miteinander vertauscht werden sollten; der Grund konnte nur in der Individualität der Sängerinnen liegen. Man sieht auch aus der Art, wie die Partie der Electra zusammengestrichen ist, daß die Dame, welche dieselbe übernommen hatte, nicht allzusehr in Anspruch genommen werden durfte.

[11] Es ist in der früher gedruckten Partitur als n. 20 A, in der neuen Ausgabe als Anhang VII mitgetheilt; im Original ist es später an der passenden Stelle eingeheftet.

[12] Das Duett, in dem der Anfang des ersten erhalten blieb, ist in einem Satze, und obwohl einfach und in knapper Form ungleich inniger und charakteristischer.

[13] Das Original befindet sich in der kön. Bibliothek zu Berlin.

[14] [Leider fehlen die letzten 20 Takte, weshalb die Umarbeitung nicht in den Anhang der neuen Ausgabe aufgenommen wurde. Vgl. jedoch den Rev. Ber. S. 71.]

Außerdem sind erhebliche Abkürzungen — besonders auch im Dialog, der soviel es die Deutlichkeit irgend zuließ zusammengeschnitten ist — und Veränderungen vorgenommen; die Partie des Arbace ist ganz gestrichen mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo seine Theilnahme am Gespräche durchaus nothwendig war, und diese sind möglichst beschränkt. Danach ergiebt sich der Verlauf der Oper folgendermaßen[15].

Auf die erste Scene der Ilia folgt nach einem kurzen Recitativ der Chor der Gefangenen (3), dann tritt Electra auf und es geht in Übereinstimmung mit der gedruckten Partitur fort bis Idomeneo ans Land getreten ist. Das Recitativ desselben ist sehr abgekürzt, indem nach den Worten che al tuo regno impetrai 20 Takte ausbleiben, worauf die letzten 8 Takte mit Saiteninstrumenten begleitet in die Arie (6) überleiten. Die Scene zwischen ihm und Idamante bleibt mit zwei Kürzungen, dessen Arie (7) aber ist gestrichen; auf den Schluß des Recitativs folgt unmittelbar der Marsch und Chor (8. 9). Den zweiten Akt eröffnet anstatt des Gesprächs zwischen Idomeneo und Arbace ein neu komponirtes Recitativ der Ilia und Idamante's, an welches die gleichfalls nachkomponirte Arie desselben sich anschließt. Nachdem Idamante abgegangen ist, tritt Idomeneo auf, Ilia redet ihn an; auf das abgekürzte Recitativ folgt ihre Arie (11). Das begleitete Recitativ des Idomeneo ist ohne Änderung geblieben; allein in der darauf folgenden Arie (12) sind alle Koloraturen herausgestrichen und statt deren kurze Übergänge gemacht[16], so daß die Arie nicht nur zweckmäßig abgekürzt ist, sondern durch die Beschränkung auf ihre wesentlichen Elemente eine ungleich bessere Gestalt gewonnen hat. Das nun folgende Recitativ der Electra, ihre Arie nebst dem daran sich anschließenden Marsch sind ganz gestrichen, es folgt sogleich der Chor (15); von da bleibt alles bis zu Ende des Acts wie es gedruckt ist, mit Ausnahme kleiner Änderungen in den Stimmen des Idamante und Idomeneo. Der Anfang des dritten Akts ist, abgesehen davon, daß das neukomponirte Duett (Anh. VII) an die Stelle des früheren getreten ist, nicht geändert, wie es scheint. Nach dem Quartett ist das Recitativ nebst der Arie des Arbace (22) ausgefallen. Die dann folgenden Nummern, welche eine fortlau-

[15] Ein Mittel denselben zu erkennen giebt der Umstand an die Hand, daß in den beiden ersten Akten die Nummern, welche beibehalten werden sollten, mit Bleistift der neuen Reihenfolge gemäß beziffert worden sind. Auch sind die neueren Änderungen meistens an der Handschrift mit Sicherheit zu erkennen, so daß auch für den dritten Akt die wesentlichen Punkte feststehen. [Genauer bespricht die Änderungen Gr. Waldersee im Rev. Ber. S. 69 f., mit einzelnen Abweichungen von Jahns Angaben. Daß die Arien 7 und 13 gestrichen wurden, wird z. B. hier nicht gesagt. Die Änderungen sind im Anhang der neuen Ausgabe, bez. des Quartetts im Rev. Ber. mitgetheilt.]

[16] Die so geänderten Stellen sind auf einem besonderen Blatte geschrieben und mit Buchstaben versehen, welche sich an den entsprechenden Stellen auch in der Partitur finden.

fende große Scene bilden, sind unverändert geblieben, nur das Gebet (26) ist abgekürzt; der ganze zweite Theil ist fortgestrichen und nach dem ersten Unisono des Chors noch ausdrücklich Fine hinzugesetzt. In dem was nun folgt sind die Arien des Idamante (27) und Idomeneo (31), die schon bei der Aufführung in München fortbleiben mußten, sowie das der letzteren voraufgehende Recitativ[17] (30) auch später weggelassen und die Schlußscene soweit abgekürzt, als es der Handlung wegen zulässig war. Der beste Beweis dafür ist, daß auch die letzte Arie der Electra (29) gestrichen ist; das voraufgehende Recitativ hat vom drittletzten Takt an einen veränderten Schluß erhalten, so daß es in Dmoll endigt. Darauf folgte dann unmittelbar der Schlußchor (32).

Einige dieser Änderungen verdanken offenbar nur zufälligen Umständen bei der Aufführung in Wien ihre Entstehung; übrigens verdienen dieselben bei neuen Aufführungen der Oper gewiß Beachtung[18].

XIII.

Die Kontroverse über das Requiem.

Die erste bestimmte Angabe über den Antheil, welchen Süßmayr am Requiem habe, gab der Brief desselben an Härtel (8. Febr. 1800), nachdem dieser, durch die Wittwe Mozart aufmerksam gemacht und an Süßmayr verwiesen, ihn um Auskunft ersucht hatte (S. 647). Ich theile nach dem Original, dessen Handschrift durchaus keine Ähnlichkeit mit der Mozarts verräth, hier alles mit was das Requiem angeht.

„Ihre gütige Zuschrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derselben ersehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutschen Publicums zu viel gelegen ist, als daß Sie dasselbe durch Werke irre führen sollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verstorbenen Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieses großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig und ich getraue mir zu

[17] [Nach Gr. Waldersee (R. B. 72) wurde dies Recitativ nicht gestrichen, sondern leitete unmittelbar in den Schlußchor.]

[18] Eine sogenannte Bearbeitung des Idomeneo von Lichtenthal, die ein unglückliches Pasticcio daraus macht, ist hoffentlich nie zur Darstellung gekommen (A. M. Z. XLIII S. 809 f.).

In einer Säulenhalle, die ins Freie sieht, sitzt Wolfgang, schön gekleidet und frisirt, am Flügel und spielt aus einem aufgelegten Notenblatte. Das kleine Köpfchen verräth Ähnlichkeit; sehr hübsch ist der Ausdruck lebendiger gespannter Aufmerksamkeit. Der Vater steht hinter ihm auf den Sessel gelehnt und accompagnirt auf der Geige; die Schwester steht auf der anderen Seite des Flügels, dem Bruder zugewandt, und singt aus einem Notenblatt.

In demselben Jahre wurde ein kleines figurenreiches Ölbild gemalt, das früher in der reichen Gallerie des Herzogs von Rohan-Chabot auf Schloß Rurik, jetzt im Museum des Louvre aufgestellt ist[3].

Mozart sitzt am Klavier, auf welchem eine »basse de viole« liegt[4], und spielt oder singt; er wird von dem Opernsänger Yeliotte auf der Guitarre begleitet. Der Prinz v. Beauvau in carmoisinrothem Oberkleide mit dem blauen Großkreuz geschmückt sitzt hinter dem jungen Musiker und liest mit zerstreuten Blicken ein Papier, welches er in der linken Hand hält. Der Chev. de la Laurency, Gentilhomme des Prinzen von Conti, steht im schwarzen Sammtkleide hinter Mozarts Stuhl; der Prinz v. Conti spricht mit Herrn v. Trudaine, Mlle. Bagaroty steht vor einer Gruppe von Damen, der Marschallin von Mirepoix, Frau von Viervelle, der Marschallin von Luxembourg, dem Fräulein v. Boufflers, spätern Herzogin von Lauzun. Der Prinz d'Henin bereitet den Thee, während er aufmerksam den Tönen Mozarts lauscht. In einer anderen Gruppe erblickt man Dupont de Belle, den Bruder des Herrn von Argental; die Gräfin Egmont Mutter und die Gräfin Egmont Tochter (geb. Fräulein v. Richelieu), dann Präsident Henaut sitzen am Kamin. Die letztere Gruppe zeigt uns die Gräfin v. Boufflers vor einer reichbesetzten Tafel stehend; ihr zur Seite befindet sich der Graf v. Chabot (später Herzog v. Rohan) im Gespräche mit dem Grafen v. Jarsac. Der Marschall v. Beauveau schenkt dem Bailli de Chabrillant ein Glas Wein ein; Meyrand, der berühmte Geometer, steht seitwärts. Das Bild ist voll Ausdruck und Leben. Alles lauscht mit Staunen und Bewunderung den Mozartschen Zaubertönen. Er ist im apfelgrünen Seidenrocke mit kurzen Beinkleidern abgebildet, seine kleinen Füße berühren nicht den Boden. Das Gesicht ist rosig frisch, der Blick ausdrucksvoll, die kleine gepuderte Perücke verleiht Mozart einen etwas pedantischen Ausdruck, welcher den Beschauer belustigt[5].

Bei dem Aufenthalt in Holland wurde Mozart von dem Maler van der Smissen gemalt. Das Gemälde, im Besitze des Landgerichtsraths Hörner in Ulm (Abbildung in Scheurleers Schrift),

[3] Gestochen bei Ch. Gavard, Galéries historiques de Versailles (Par. 1838) II p. 120. [Vgl. Wilder, Mozart S. 23.]

[4] Eug. Gauzay, Étude sur le quatuor p. 14.

[5] Escudier, La France musicale 1857 p. 227 f. Süddeutsche Mus. Ztg. VI, S. 124.

zeigt den Knaben im Freien an die Wand eines Hauses gelehnt, den rechten Arm aufgestützt und in der Hand eine Musikrolle, im blauen Unterkleide mit goldenen Knöpfen und dunkelrothem Überrock, mit goldblondem, dichtgelocktem Haare und lebendigen, großen braunen Augen, doch durchaus kindlichem Ausdrucke. Rechts vom Beschauer steht die Aufschrift: Wolfg. Mozart. pinxit 1766. D. v. Smissen; auf der hinteren Seite von alter Hand „Mozart als Jüngling gemalt von van Smissen“[6].

Von einem Londoner Bilde, welches die Veroneser Zeitung erwähnt (Nissen S. 170), ist Näheres nicht bekannt. Barrington gab seiner Abhandlung (I S. 46) bei der Herausgabe 1781 ein kleines Porträt Wolfgangs, gestochen von T. Look, bei[7].

Im Besitze des Kaufmanns Hagenauer befand sich ein Ölgemälde, welches jetzt Herr A. Saullich in Salzburg besitzt und welches nach Hagenauerscher Familientradition den Knaben Mozart im Alter von 9 Jahren darstellen soll; eine Photographie liegt dem Herausgeber vor. Der junge Künstler sitzt in Staatskleidung am Klavier, auf welchem ein Notenblatt liegt; das Gesicht ist dem Beschauer zugewendet. Als Maler nennt sich auf dem Notenblatte Thadäus Helbling; neben dem Namen steht Invi et Pinx. Das ausdrucksvolle, ernste Knabengesicht zeigt doch keine bestimmte Ähnlichkeit mit Mozart; auch die braunen Augen fallen auf. Nach Vermuthung der Herren Engl und Horner in Salzburg könnte es das idealisirte Bild eines jugendlichen Künstlers sein, bei welchem Mozart (der als 9jähriger Knabe gar nicht in Salzburg war) vorgeschwebt haben mag[8].

Auf der ersten italienischen Reise wurde Wolfgang mehreremal gemalt. In Verona ließ Lugiati am 6. und 7. Jan. 1770 in zwei Sitzungen, wie der Vater meldet, Wolfgangs lebensgroßes Bild in Öl malen. La dolce sua effigie mi è di conforto ed altresì di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica, schreibt er der Mutter (22. April 1770). Sonnleithner, der mit Hülfe des k. k. Sektionsraths W. Böcking das Bild wieder aufgefunden und erworben hat, giebt darüber nähere Auskunft[9].

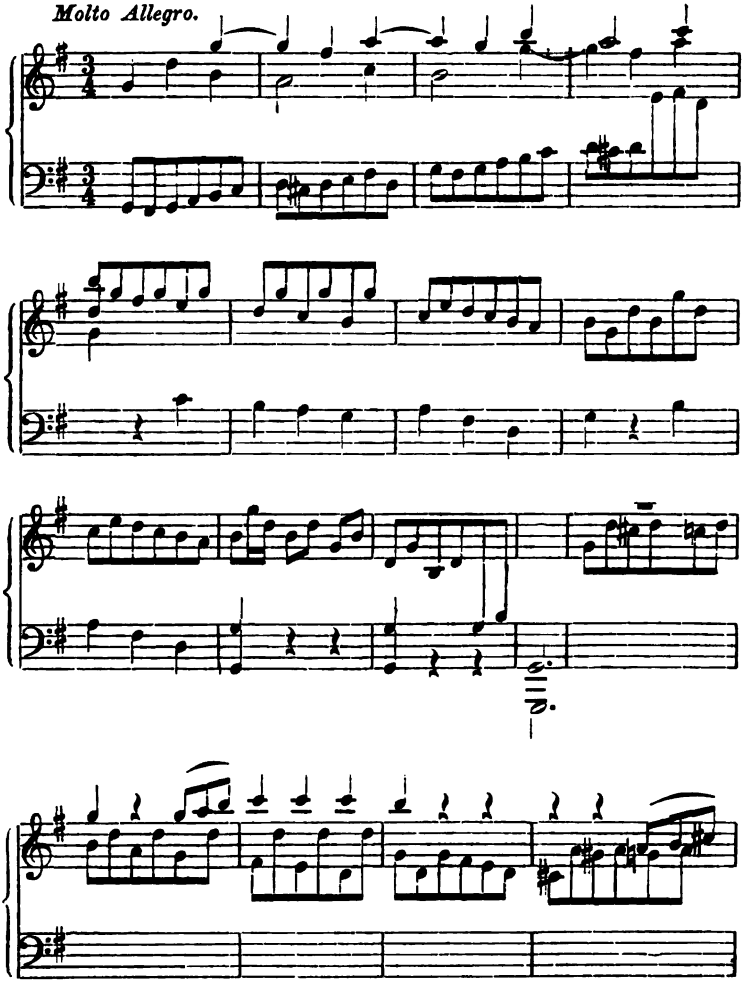
[6] [Der Maler Dominik van der Smissen starb 1760 in Altona; es kann daher nur der Sohn desselben, Jacob van der Smissen (1735—1813) gemeint sein, und das D. würde hiernach nicht den Vornamen bezeichnen. Die Echtheit des Bildes, welche nach der Aufschrift nicht wohl bezweifelt werden kann, wurde bei dem Mozartfeste 1877 u. a. durch den Konservator Pezolt in Salzburg betont. Auffallend bleibt die von andern Bildern abweichende Farbe der Augen. Vgl. Scheurleer, Mozarts Verblijf in Nederland, S. 134 f. Engl S. 33.]

[7] [Pohl, Mozart und Haydn in London S. 112.]

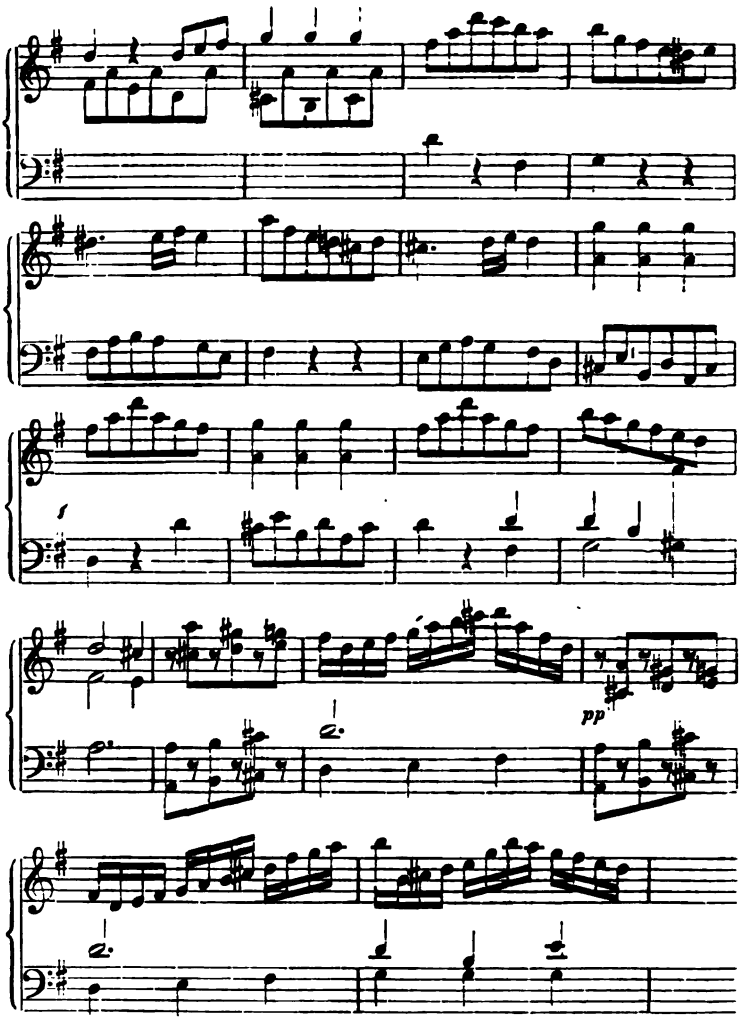
[8] [Vgl. Engl, Mozart S. 34. In dem Zusatze glauben die genannten Herrn invenit et pinxit oder Iuvaviensis pinxit vermuthen zu dürfen.]

[9] Blätter f. Musik, Theat. u. Kunst 1857 S. 82 f. [Das Bild besitzt jetzt Frau Therese Kammerlacher, geb. v. Sonnleithner, in Wien.]

Mozart, etwas links vom Beschauer, in einem geschnitzten Lehnstuhl sitzend, spielt Klavier, indem er das geistvolle, jugendlich heitere Gesicht dem Beschauer zuwendet[10]. Er trägt ein rothes, goldverziertes Staatskleid und am kleinen Finger der rechten Hand einen Brillantring. Auf dem Klavier oberhalb der Tastatur steht Joanni Celestini Veneti MDLXXXIII; auf dem aufgeschlagenen Notenbuch ist deutlich zu lesen



[10] Das Brustbild ist von Sichling gestochen diesem Buch beigegeben.



Dies Stück muß also für die Veroneser ein besonderes Interesse gehabt haben. Unten in der Mitte des schmalen, schön geschnitzten goldnen Rahmens trägt ein weißes Schild folgende Inschrift:

Amadeo Wolfgango Mozarto Salisburgensi
puero duodenni
in arte musica laudem omnem fidemque praetergresso eoque nomine
Gallorum Anglorumque regi caro
Petrus Lujatus hospiti suavissimo
effigiem in domestico odeo pingi curavit anno MDCCLXX.

In demselben Jahre malte der berühmte Pompeo Battoni in Rom ein lebensgroßes Brustbild Mozarts, das nach England in den Besitz von Mr. Haydon und später von J. Ella kam, welcher es im Kensington-Museum aufstellte und in einem Kupferstich von H. Adlard bekannt machte. 1874 wurde es für 200 L. St. an einen Liebhaber verkauft[11]. Der Kopf ist fast ganz en face dem Beschauer zugewendet, die Rechte hält ein zusammengerolltes Notenblatt. Das lebensvolle Gesicht zeigt offenbar Verwandtschaft mit dem Veroneser Bild, ist aber mehr auf Effekt gemacht, was man gewöhnlich idealisirt nennt.

Nach der Rückkehr aus Italien wurde im Jahre 1772 ein Bild Wolfgangs gemalt, welches seine Schwester besaß, die dem Regierungsrath Sonnleithner (2. Jan. 1819) schrieb, es sehe kränklich und sehr gelb aus, da er damals eben von einer schweren Krankheit aufgestanden sei. Engl glaubt dasselbe in einem jetzt im Mozart-Museum befindlichen, im Besitze der Schwester gewesenen Miniatur-Aquarell auf Elfenbein zu erkennen (S. 37).

Ehe Mozart im Sept. 1777 Salzburg verließ, wurde ein Porträt gemacht, das nach des Vaters Äußerung (27. Nov. 1777) unvergleichlich getroffen war. Da Padre Martini sich für seine Sammlung ein Bildnis Wolfgangs ausgebeten hatte, ließ der Vater eine Kopie desselben anfertigen, die er ihm „in einem schwarzen Rahmen mit gut vergoldeter Leiste" Anfang December 1777 zuschickte. „Ich zögerte bis jetzt", schreibt er ihm (22. Dez. 1777) „aus Mangel eines geschickten Malers, Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein solcher in unserer Stadt und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hierher kommen, wie das manchmal geschieht. Somit zauderte ich von Tag zu Tag. Endlich aber war ich gezwungen mich zu entschließen das Porträt von einem hiesigen Maler verfertigen zu lassen. — Die Malerei hat wenig Werth, aber was die Ähnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie, daß es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet". In der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna befindet sich ein Ölbild (0,65 m breit, 0,75 m hoch) aus Padre Martini's Sammlung, von welchem dem Herausgeber durch gütige Vermittlung der Verlagshandlung eine auf Veranlassung des Secretärs des Liceo Herrn J. Bellani angefertigte Photographie vorliegt. Oben am Rande steht mit weißen Buchstaben:

CAV. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD. FILARMON. DI BOLOG. E DI VERONA.

[11] J. Ella, Record on the musical union 1865, Suppl. p. 10. [Allg. Mus. Ztg. 1874 S. 525. Der Stich von Adlard ist der 2. Auflage von Nohls Briefsammlung und der Biographie von Meinardus beigegeben.]

Auf der Rückseite ist angeschrieben:

Joannes Crisostomus Wolfgangus
Amadeus Mozart
Salisburgensis Teuto auratae militiae
Eques
Bononiensis Veronensisque
Accademicus
Natus 27 Januarii 1756:
Aetatis suae 21[12].

Das Porträt stellt Mozart im braunen Rock, mit dem goldenen Kreuz am rothen Band um den Hals vor; zur Rechten ist ein Sessel, zur Linken ein Klavier mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten, auf dem Pult liegt ein Musikstück. Mozart ist auf dem Bilde etwas älter und gesetzter aufgefaßt, wie ihn die sonstigen Jugendbilder zeigen; aber die Ähnlichkeit im einzelnen, Augen, Nase und Mund, mit dem Salzburger Familienbilde und auch mit dem Reliefbilde von Posch ist ganz unverkennbar, und man darf vermuthen, daß der Maler dieses Porträts und der des Familienbildes derselbe gewesen sei. Mozarts Äußerung in dem Briefe vom 23. Sept. 1777: „ich antwortete ihm mit aller meiner Ernsthaftigkeit, wie ich im Porträt bin", paßt recht wohl zu dem Ausdrucke dieses Bildes[13].

Außer diesem erwähnt Engl (S. 34) noch eine Bleistiftzeichnung im Besitze des Consuls Bamberg in Messina, Mozart im Profil, am Klavier sitzend, welche Pezolt dem salzburgischen Maler Streicher zuschreiben wollte.

Wolfgang selbst nahm auf die Reise ein kleines Medaillon mit, das er seinem Bäsle schenkte, und das aus deren Nachlassenschaft mir zur Ansicht mitgetheilt war. Er ist im rothen Frack, einfach frisirt, das sehr jugendliche Gesicht mit den klugen Augen hat einen munteren und offenen Ausdruck.

Im Jahre 1880 wurden auf einem Speicher in Mainz zwei große Ölbilder (60 cm hoch, 48 cm breit) gefunden, welche der Eigenthümer als Mozart und seine Frau und aus Mannheim herstammend bezeichnete, von wo seine von dorther stammende Frau sie als Erbtheil mitgebracht habe. Bei der Reinigung fanden sich die Aufschriften: W. A. M., M. 1777 und A. M. M., M. 1777. Diese deuten auf Mozart und seine Mutter und auf den Aufenthalt

[12] Die Schreibweise Crisostomus, Accademicus, der Zusatz Teuto weisen auf einen italiänischen Schreiber, nicht auf Leop. Mozart hin.

[13] [Im obigen Texte ist Jahns Darstellung geändert, welcher nach Einsicht einer offenbar nicht glücklich ausgefallenen Photographie nicht Mozart, sondern einen älteren Mann in dem Bilde erkennen wollte und eine Verwechslung annahm. Nachdem mich Herr Professor Michaelis, welcher das Gemälde selbst in Bologna gesehen hat, auf Jahns Irrthum aufmerksam gemacht hatte, mußte die mir übermittelte Abbildung jeden Zweifel ausschließen. Die Aufschrift ist nach der Mittheilung Hrn. Bellanis berichtigt.]

in Mannheim. Auch ohne dies würde die Gesichtsähnlichkeit sofort Mozart erkennen lassen. Er ist als Jüngling von zartem Körperbau, mit klugem ernsten Blicke, etwas blasser Gesichtsfarbe, in der kleidsamen Tracht seiner Zeit dargestellt; in der Linken hält er ein Trinkglas, als wolle er zum Abschied anstoßen. Das Bild ist nicht idealisirt, aber darum vielleicht eine um so getreuere Überlieferung Mozarts in seiner persönlichen Erscheinung. Die Mutter erscheint (nach Engl) als schöne stattliche Dame, sieht dem Sohne sehr ähnlich, und stimmt mit dem Bilde im Mozarteum, vom Unterschiede der Jahre abgesehen, überein. Die beiden Bilder besitzt Herr Emil König in Mainz; das Bild Mozarts ist hiernach zum ersten Male bei Engl (T. IV) durch Lichtdruck bekannt gemacht[14]. Der Bericht in „Über Land und Meer" vermuthet, daß die Bilder von dem Maler Langenhöffel († 1805 in Wien) herstammten, der in den 70er Jahren in Mannheim lebte.

Ehe er Anfang Nov. 1780 nach München ging, war von dem Maler della Croce in Salzburg ein großes Familienbild angefangen, und glücklicherweise Wolfgangs Porträt vor seiner Abreise fertig geworden. Dieser interessirte sich sehr für die Vollendung desselben. „Wie wird das Familiengemälde?" fragte er (13. Nov. 1780). „Sind Sie gut getroffen? ist meine Schwester auch schon angefangen?" Der Vater mußte ihm antworten, daß nichts daran gemacht worden sei, weil manchmal er selbst, manchmal auch der Maler keine Zeit zu Sitzungen hatte, die Schwester aber durfte nicht ausgehen, sie war leidend, es war Gefahr einer Brustabzehrung gewesen. Auf wiederholte Anfragen Wolfgangs (22. Nov., 13. Dez.): „Nun werden Sie ja doch schon im Bilde angefangen sein, und meine Schwester schon gar zu gewiß; wie fällt es aus?" konnte der Vater denn auch berichten (8. Jan. 1781): „Deine Schwester war nun zweymal beim Maler. Sie ist gut getroffen, und wenn beim Ausmalen kein Fehler vorbeygehet, so wird es ein charmanter Kopf". Das sehr große Ölbild (4 F. 5 Z. hoch, 5 F. 10 Z. breit), jetzt im Mozarteum in Salzburg, stellt die beiden Geschwister am Flügel sitzend und vierhändig spielend vor. Wolfgang im rothen Rock, mit weißer Weste und Halsbinde, Marianne im dunkelrosarothen Kleid mit Spitzengarnitur, ein röthliches Band um die hohe Frisur gebunden; der Vater im schwarzen Rock, mit weißer Weste und Halsbinde, sitzt daneben hinter dem Flügel und stützt mit der Linken die Geige auf, die Rechte mit dem Bogen liegt auf dem Klavier. An der stattlich decorirten Wand hängt das ovale Brustbild der Mutter mit einem blauen Halstuch und blauem Band um die Frisur. Nach der Angabe der Schwester war das Porträt Wolfgangs sehr getroffen, und es macht in der That den Eindruck individueller Ähnlichkeit. Das Gesicht ist jugendlich für das Alter,

[14] [Vgl. Über Land und Meer Bd. 52. Jahrg. 26 S. 1003. Engl, Mozart S. 38 f.]

aber nicht so belebt und heiter, wie auf den früheren Bildern; es spricht sich eher etwas Verdrossenes darin aus, was denn auch der Stimmung jener Zeit wohl entspricht[15].

Nach seiner Verheirathung ließ er sich und seine Constanze malen und schickte beide Miniaturbilder nach Salzburg. „Ich wünsche nur" schreibt er (3. Apr. 1783) „daß Sie damit zufrieden sein möchten; mir scheinen sie beide gleich gut, und alle die es gesehen haben sind der nämlichen Meinung". Sie blieben im Besitze seiner Schwester und sind bei Nissen lithographirt.

Mozarts Schwager, der Schauspieler Lange, der mit Eifer malte, hatte ein Porträt in Öl ($12^1/_2$ Z. hoch, 11 Z. breit) angefangen, welches ihn im lichtbraunen Rock mit weißer Halsbinde am Klavier sitzend darstellte, und zwar hatte er sich bemüht, den Ausdruck des ganz in sein Phantasiren versenkten Künstlers wiederzugeben. Das nur bis zur Brust vollendete Bild, welches Karl Mozart als sehr ähnlich bezeichnete, ist im Mozarteum in Salzburg und in einer Lithographie von Ed. Lehmann in Kopenhagen (Hornemann nnd Erslev) herausgegeben.

Den kurzen Aufenthalt in Dresden im April 1789 benutzte Dora Stock, die talentvolle Schwägerin Körners, die Freundin Schillers, sein Porträt in ihrer feinen und lebendigen Weise mit Silberstift zu zeichnen; dasselbe gelangte später in den Besitz des Hofkapellmeisters Eckert in Berlin und wurde daselbst von Ed. Mandel gestochen, bei E. H. Schröder publicirt.

Das später typisch gewordene Bild Mozarts stellte ein kleines (3 Z. hohes, 2 Z. breites), jetzt im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrtes, von Posch zierlich in Buchsbaum geschnittenes Relief fest, welches sein Brustbild im Profil wiedergiebt[16]. Dasselbe ist

[15] Das Bild ist bei Nissen ungenügend lithographirt, ein großer Stahlstich 17 Zoll lang, 13 Zoll breit von Blasius Höfel ist 1856 in Salzburg publicirt. [In Lichtdruck findet sich das Bild bei Engl, 7 I.] Wolfgangs Brustbild, gestochen von Schultheß, und das des Vaters, gestochen von M. Lemmel, sind diesem Buch beigegeben.

[16] Im Mozarteum ist ebenfalls ein Abguß dieses Reliefs, auf dessen Rückseite geschrieben ist

Der unterzeichnete Jugendfreund des Vaters
widmete dieses dem Sohne zum Andenken.
Berlin den 9. Febr. 1820. L. Posch.

[Dasselbe war für Mozarts jüngeren Sohn bestimmt. Ein drittes Relief von Posch befindet sich in Coburg und wurde durch R. Genée in den Westermannschen Monatsheften (1881 Nr. 299) bekannt gemacht. Dasselbe war für Constanze bestimmt, welche es an ihrem Gürtel trug, ging dann an den älteren Sohn Karl über und wurde von diesem der Sängerin Eschborn-Frassini (jetzt Frau v. Grünhof in Coburg) geschenkt. So Engl S. 42. Constanze hat das in ihrem Besitze befindliche Medaillon Schwanthaler als Anhalt für die Ausführung der Statue übergeben und sowohl ihm wie Jul. André gegenüber dasselbe für das ähnlichste Portrait ihres Mannes erklärt. Vgl. u. Schafhäutl u. Henkel a. a. O. Schafhäutl fügt seinem Aufsatze eine Zeichnung des Medaillons von Branca bei. Nach Karl Mozarts Angabe habe auch sein Vater dieses Bild für das ähnlichste erklärt (Engl, a a. O.)]

W. A. MOZART.

Nach dem Oelgemälde von Tischbein.

von J. G. Mansfeld 1789 auf einem Oktavblatt gestochen (Viennae apud Artaria Societ.) mit der Unterschrift:

Dignum laude virum Musa vetat mori.

Am unteren Rande des Medaillons ist unter Instrumenten und Lorbeerzweigen ein Notenblatt mit der Überschrift „An Chloe" (S. 73) angebracht. Dieses Blatt liegt bei weitem den meisten späteren Kupferstichen und Lithographien zu Grunde[17]; nach dem Medaillon neu gestochen wurde es von Thäter (Leipz. Breitkopf u. Härtel).

Das letzte Porträt Mozarts ist ein Brustbild in Lebensgröße, bei seinem Aufenthalt in Mainz im Okt. 1790 von Tischbein gemalt. C. A. André entdeckte und erwarb dasselbe 1849 in Mainz; es stammte aus der Verlassenschaft des ehemaligen kurf. Hofgeigers Stutzl, dem es Kurfürst v. Erthal geschenkt hatte. Zwei Männer welche Mozart noch selbst gesehen haben, Prof. Arentz in Mainz und der ehemalige Hoforganist Schulz in Mannheim, erkannten, als das Bild ihnen mit der Frage, wen es vorstelle, vorgelegt wurde, mit der größten Entschiedenheit ihren geliebten Mozart[18]. Allerdings weicht dasselbe von dem kurrenten Bilde erheblich ab, es ist auch kaum zu bezweifeln, daß Tischbein in den Formen z. B. der Nase „idealisirt" habe, allein im Ausdruck, namentlich in den Augen und im Munde, ist eine Mischung von Sinnlichkeit, Schalkhaftigkeit und leiser Schwermuth, welche für die geistige Auffassung des Malers Zeugnis ablegt, während Posch den Umriß wahrscheinlich getreuer, aber philiströs, wiedergab. Es ist von Sichling gestochen in den „Bildnissen berühmter Deutschen" (Leipz. Breitkopf und Härtel) veröffentlicht, und danach verkleinert diesem Buche beigegeben. Eine Photographie befindet sich im Mozarteum, eine Nachbildung in Lichtdruck bei Engl T. IV[19].

XVI.

Ein Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken.

(H. D.)

Nissen eröffnet den Anhang zu seiner Biographie Mozarts (Leipzig 1828) unter I mit einem Verzeichnisse „desjenigen, was Mozart von

[17] [So einem bereits 1793 von Kohl in Wien angefertigten, von Breitkopf u. Härtel 1799 angezeigten Stiche.]

[18] Grenzboten 1853 IV S. 460 f. [Vgl. die durch André veranlaßten Atteste bei Engl S. 47 f. Diesen gegenüber dürften Zweifel, die auch neuerdings wieder aufgetaucht sind, verstummen müssen.]

[19] Apokryph erscheint mir ein kleines Medaillon in Karajans Besitz, das einen zierlich gekleideten, feinen Jüngling darstellt, trotz der Beischrift

seinem siebenten bis zu seinem zwölften Jahre komponirte." Die meisten der 29 Nummern sind bekannt oder sonst nachweisbar; doch finden sich mehrere, von denen wir anderweitig nichts wissen. Jahn hat auf dieses Verzeichnis nirgendwo Bezug genommen; da ihm für die übrigen, zum Theil von Nissen selbst zusammengestellten Verzeichnisse theils dieselben, theils andere und bessere Quellen zu Gebote standen, mochte für ihn die Vermuthung nahe liegen, daß jenes erste, welchem eine Quellenangabe nicht beigefügt ist, ebenfalls eine Arbeit Nissens und darum ohne Werth sei, da derselbe über Mozarts Knabenarbeiten nicht genauer unterrichtet sein konnte. Köchel citirt es einmal vorübergehend (Anh. 238), hat ihm aber ersichtlich auch keinen Werth beigelegt.

Dieses Urtheil wird sich jetzt ändern müssen, nachdem sich die Quelle dieses Verzeichnisses gefunden hat. Im Besitze von Hrn. Malherbe in Paris befindet sich ein altes handschriftliches Verzeichnis mit der Überschrift von anderer Hand: „Eigenhändig von Leopold Mozart, Vater W. A. Mozarts — geschrieben"; dasselbe ist von dem Besitzer dem Herausgeber freundlich zur Einsicht übermittelt worden. Die Vergleichung ergiebt völlige Übereinstimmung mit Nissens Verzeichnis; es sind in letzterem alle Angaben desselben unverkürzt und unverändert herübergenommen und nur in unwesentlichen Zügen des Ausdrucks, z. B. gleich in der Überschrift, kleine Änderungen gemacht, deren Absicht leicht erkennbar ist. Dieses Verzeichnis war also Nissens Vorlage und an der Authenticität desselben ist hiernach nicht zu zweifeln, was auch Handschrift und Inhalt bestätigen.

Wir erfahren hiernach, daß noch manche Arbeiten des Knaben verkommen, verschollen oder wenigstens bisher nicht nachgewiesen sind; umgekehrt fehlen in dem Verzeichnisse einzelne thatsächlich in jene frühen Jahre gehörige Kompositionen, z. B. die Klavierkonzerte K. 37, 39—41, mehrere Gesangstücke u. a., ob aus Vergeßlichkeit oder absichtlich, muß dahingestellt bleiben; bei einzelnen endlich wird die Zeitbestimmung Köchels geändert werden müssen.

Das Verzeichnis wird nachstehend genau nach dem Original mitgetheilt; die in eckige Klammern eingeschlossenen Jahreszahlen sind von anderer Hand (Nissen?) beigeschrieben und beziehen sich zum Theil auf die Zeit der Herausgabe, nicht der Entstehung. Soweit die Kompositionen nachzuweisen sind, hat dies der Herausgeber unter dem Text anzugeben versucht. Vielleicht werden andere veranlaßt, den Angaben noch weiter nachzugehen, als es dem Herausgeber zur Zeit möglich ist.

MOZARTS PORTRAIT; sowie ein rundes Miniaturbild bei Frz. Heuser in Köln, ein männliches Bild im grauen Rock, die Hand in der Weste, ohne Ähnlichkeit mit Mozart, wie mir scheint, mit der Beischrift Jac. Dorn pinx. 1780.

„Verzeichniß

alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeiget werden.

Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement de Violon dediées à Madame Victoire de France par Wolfgang Mozart agè de sept ans. à Paris.
Oeuvre I. [1764].[1]

Sonates pour le Clavecin etc.: dediées à Mdme la Comtesse de Tessé etc.. Oeuvre II. [1764].[2]

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp. etc.: dediées à Sa Majesté Charlotte Reine de la grande Bretagne par W. Mozart agé de huit ans à Londre
Oeuvre III. [1765].[3]

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp. etc. dediées à Mdme la Princesse de Nassau-Weilbourg née Princesse d'Orange par W. Mozart agé de neuf ans, à la Haye Oeuvre IV. [1766].[4]

Variationes fürs Clavier. graviert. — à la Haye [1766].[5]

Andere Variationes fürs Clavier. graviert. — à Amsterdam. [1766].[6]

15 Italiänische Arien theils in London theils im Haag componiert. [1765 u. 1766].[7]

Ein Quodlibet unter dem Titl Gallimathias musicum. [1766] à 2 Violini 2 Hautb: 2 Corni, Cembalo obligato, 2 Fagotti, Viola e Basso. alle Instrumente haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über ein holländisches Gesang, (der Prinz Wilhelm genannt) angebracht.
componiert für den Prinz v. Oranien Durchl.[8]

13 Synfonien à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni Viola e Basso.[9]

[1] K. 6. 7. S. XVIII 1. 2. Vgl. I S. 39.
[2] K. 8. 9. S. XVIII 3. 4. I S. 39
[3] K. 10—15. S. XVIII. 5—10. I S. 44.
[4] K. 26—31. S. XVIII. 11—16. I S. 49.
[5] K. 24. S. XXI. 1. I S. 49.
[6] K. 25. S. XXI. 2. I S. 49.
[7] Von diesen sind bestimmt nur nachzuweisen K. 21. 23 und doch wohl auch die Licenza K. 36 (S. VI 1—3); außerdem möchten K. 70. 71 (S. VI 4. XXIV. 39) und vielleicht noch K. 78. 79 (S. VI. 6. 7) hieher gehören; letztere haben die durchaus knabenhafte Handschrift allerdings mit der 1770 in Mailand komponirten Arie K. 77 gemeinsam und werden daher von Jahn und Köchel mit dieser gleichzeitig angesetzt. Im Haag mußte Mozart „mehrere Arien" für die Prinzessin schreiben, von welchen nur eine (K. 23) nachgewiesen ist. Jedenfalls sind mehrere der Arien verloren. Über in Wien komponirte Arien I S. 78.
[8] K. 32. S. XXIV. 12. Vgl. I S. 49. II S. 834. Diese Stelle citirt Gr. Waldersee im R. B. z. S. XXIV. S. 17.
[9] Bestimmt nachzuweisen sind 8: K. 16—19, 22, 43, 45, 48 (S. VIII. 1—8). Doch werden nunmehr auch K. 73—76 (S. VIII. 9. 10. XXIV. 2. 3)

Ein Oratorium von 5 singenden Personen etc.: Die original Spart ist 208 seiten stark.[10]

Eine Musik zu einer lateinischen Comoedie für die universitet zu Salzburg. von 5 singenden Personen. Die Original Spart hat 162 seiten. [Im 11ten Jahre geschrieben. 1767.][11]

6 Divertimenti à 4. für verschiedene Instrumente: als Violin, Clarino, Corno, Flautotrav: Fagotto, Trombone Viola, Violoncello etc.:[12]

6 Trio à 2 Violini e Violoncello.[13]

Eine Cantata zum hl: Grab Christi; von 2 singenden Personen. mit 2 Arien, Recitat. und Duetto.[14]

Ein kurzes Stabat mater à 4 Voci ohne Instrumente.[15]

Verschiedene Solo
- — für die Violin
- — für das Violoncello, — für den Fürsten Fürstenberg Durchl.
- — für die Viola di gamba
- — für die Flauto trav etc.: — für den Herzog Louis v. Wirtenberg dl: in Lusana

Es wurde in Gegenwart dieser durchl: Herren componiert.[16]

Viele Stücke
- — für 2 Clarini
- — für 2 Corni
- — für 2 Corni di Bassetto.[17]

und vielleicht K. 98 S. XXIV 56) hieher zu rechnen sein. Auf dem Autograph von K. 73 ist von fremder Hand 1769 geschrieben, doch war die letzte Ziffer anfangs unausgefüllt, da die 9 über einen Strich geschrieben ist.

[10] Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, K. 35 S. V. 1. Vgl. I S. 56. Die Partitur umfaßt nach Pohl 199 beschriebene Seiten.

[11] Von anderer Hand ist beigeschrieben: Apollo und Hyacinth. — K. 38. S. V. 2. Vgl. I S. 65 f. Die Partitur hat in der That 162 Seiten (81 Blätter).

[12] Hieher können gehören: K. 62. 63 (Kassationen) und vielleicht K. 99 (Kassation), 100, 101 (Serenaden), S. IX. 1—4. Möglicherweise auch das Quintett K. 46 (I S. 104), falls schon damals eine Urgestalt des wahrscheinlich arrangirten Werkes existirt haben sollte. Andernfalls müßte das Verschweigen im Verzeichnisse zu den Beweisen hinzugerechnet werden, daß die Verlegung dieses Werkes in die Knabenzeit auf einem Irrthum beruht.

[13] Diese Trios sind nicht nachgewiesen. Das S. XXIV 23a herausgegebene Trio (K. 266) stammt aus späterer Zeit.

[14] K. 42. S. IV. 1. Vgl. I S. 61.

[15] Auch dieses Stabat mater ist verloren. Mit der von Mozart genommenen Abschrift eines dreistimmigen Stabat mater von Ligniville (I S. 129. Köchel Anh. 238) darf es nicht verwechselt werden.

[16] Über Mozarts Aufenthalt in Lausanne auf Bitten des Prinzen von Württemberg, sowie in Donaueschingen beim Fürsten von Fürstenberg vgl. I S. 51. 52. Von Kompositionen ist dabei keine Rede.

[17] In Paris bei Imbault sind erschienen Douze pièces pour 2 Cors comp. par W. A. Mozart. Op. 46, von welchen ein Exemplar aus der Hof- und Staatsbibliothek zu München dem Herausgeber vorgelegen hat. Von diesen

Viele Menueten — mit allerhand Instrumenten.[18]
Aufzüge — für Trompetten und Paucken.[19]
Verschiedene Marche — a 2 Violini, 2 Corni, 2 Hautb: Basso etc.:
— militairsche mit 2 Haut. — 2 Corni et Fagotto
— à 2 Violini e Basso.[20]
2 geschrieber Bücher mit Clavierstücken, die er in London, Holland etc. nach und nach componiert.[21]
Eine Fuge — fürs Clavier.[22]
Eine Fuge — à 4 Voci.[23]
Ein Veni sancte spiritus à 4 Voci, 2 Violini 2 Hautb. 2 Corni-Clarini Tympani Viola e Basso etc.: [1768].[24]
Die operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier in die Musik gesetzt.[25]
Und nun die opera Buffa La Finta semplice, die in der Original Spart 558 seiten beträgt. [1768].[26]
Über das eine große Messe mit 4 Singstimmen, 2 Violin 2 Hautb. 2 Viola, 4 Clarinis Tymp etc.. [1768].[27]

sagt Köchel in einer handschr. Bemerkung: „12 ganz unbedeutende Stückchen. Der Herausgeber mag es verantworten, Mozarts Namen damit in Verbindung gebracht zu haben". Der Herausgeber theilt diese Ansicht nicht; die kurzen und durchaus anspruchslosen Stücke können nach Gehalt und Form recht wohl aus Mozarts Knabenzeit stammen.

[18] Ein Menuett aus früher Zeit wird von K. 64 erwähnt, ein anderer in einem handschr. Zusatze zu 25 (vgl. I S. 43, Anm. 40), beide bisher nicht veröffentlicht. Außerdem werden die Menuette K. 103—105 hier in Betracht kommen. Die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt ein Manuskript mit Abschriften von Menuetten u. d. Titel: „Compositionen von Wolfg. Amad. Mozart, aus seinen Kinderjahren. Nach eigener Handschrift. Von dessen Schwester mitgetheilt." In diesen sind u. a. die Menuette K. 103 und 164 enthalten; letztere sind S. XXIV 14a und 57 herausgegeben. Da diese alle keine Zeitbestimmung haben, werden sie, zum großen Theile wenigstens, hieher gehören.

[19] [20] Über diese Stücke ist Näheres nicht beizubringen.

[21] Ein Heft, für Mozarts Schwester bestimmt, welches Mozart auf der Reise benutzte und welches u. a. die ersten Kompositionen enthielt, besitzt das Mozarteum in Salzburg, vgl. I S. 19 f. Über ein Heft mit kontrapunktischen Übungen I S. 55. Nach Köchel (zu 4. 6. 7. 8) besaß Frau v. Baroni das erste Notenbuch Mozarts, welches auch Sätze aus den frühesten Sonaten enthielt; jedenfalls dasselbe wie das erstgenannte.

[22] Vielleicht K. 153 oder 154. [23] Nicht nachzuweisen.

[24] K. 47. S. III. 7. Nach Jahn (I S. 107) wäre dieses Stück das Offertorium gewesen, welches bei der Einweihung der neuen Waisenhauskirche in Wien am 7. Dez. 1768 gesungen wurde. Die Vorlagen des K. V. enthalten keine Zeitangabe.

[25] K. 50. S. V. 3. Vgl. I S. 96 f. — Der Zusatz „hat er — gesetzt", ist von der fremden Hand durchstrichen und 1768 darüber geschrieben. Aus diesem Zusatze geht hervor, daß das Verzeichnis in Wien geschrieben wurde.

[26] K. 51. S. V. 4. I S. 77 f. — Von der fremden Hand ist beigefügt „geschrieben auf Kaiser Josephs Befehl". Die Partitur enthält in der That 279 beschriebene Blätter = 558 Seiten.

[27] Wahrscheinlich K. 139. S. I. 4, da nur in dieser 2 Violen und 4 Trompeten verwendet sind. Auf dem Autograph steht von fremder Hand 176-.

Eine kleinere Messe à 4 Vocibus 2 Violini etc.: [1768].[28]
Ein großes Offertorium à 4 Vocibus etc.: 2 Violinis etc.: Clarinis etc.: [1768].[29]

Die Schrift, sehr eilig und unreinlich, schließt nicht aus, die Messe in diese frühere Zeit zu setzen. Diese Messe und nicht die folgende muß bei dem Hochamte am 7. Dez. 1768 aufgeführt worden sein, da der Vater (Brief vom 12. Nov. 1768) von einer „solennen" Messe spricht. Über dieselbe vgl. I S. 282 f., wo sie einer etwas späteren Zeit zugewiesen wird.

[28] K. 49. S. I. 1 „Missa brevis". Es kann daher nicht, wie Jahn annahm (I S. 106), die am 7. Dez. aufgeführte Messe gewesen sein.

[29] Ausgeschlossen sind K. 34. 72. Dagegen wird an K. 117. S. III. 20 zu denken sein, welches alsdann etwas früher anzusetzen wäre; auch hier steht von fremder Hand 176—. Der Zusammenhang in der Aufzählung gestattet die Vermuthung, daß dieses Offertorium und nicht das Veni sancte spiritus bei der Aufführung am 7. Dez. 1768 gesungen wurde. Auch hier sind 2 Violen verwendet, wie auch in der Finta semplice.

Zusätze und Berichtigungen
zum ersten Bande.

Zu Seite 1. Über Mozarts Vorfahren in Augsburg erhalten wir neue Aufklärungen aus einem Aufsatze von Dr. Adolf Buff, Stadtarchivar in Augsburg (Münchener Allg. Zeitung 1891, Nr. 104 v. 15. Juli) und aus Engls Festschrift zur Mozart-Centenarfeier (Salzburg 1891), dessen Angaben auf Dr. Buffs persönliche Mittheilungen gegründet sind. Hiernach war David Mozart (das Bürgerbuch schreibt Motzert), Maurer aus Pfersee (bei Engl Pfersen) bei Augsburg, 1643 als Bürger von Augsburg aufgenommen worden und hatte die Maurer-Gerechtigkeit erhalten; er heirathete Maria Regelerin aus Lechhausen und starb 1684 oder 1685. Seine Söhne waren Hans Georg und Franz Mozart, beide gleichfalls Maurermeister, ersterer Werkmeister des Domkapitels und Besitzer eines größeren Anwesens. Hans Georg heirathete 1679 Rosina Pollingerin aus Landsberg; sein Sohn, der ebenfalls Hans (Johann) Georg hieß, wurde Buchbinder[1] und heirathete 1780 die Wittwe des Buchbinders Banneger, geborne Anna Maria Peterin. Er erwarb die Meistergerechtigkeit der Buchbinder, war mehrmals „Vorgeher" der Innung, und starb wahrscheinlich gegen Ende der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Seine Söhne waren Joseph Ignaz, Franz Alois (beide Buchbinder) und Leopold, unseres Mozart Vater. Sein Geburtshaus ist das Haus E 15 in der Frauengasse, jetzt mit einer Gedenktafel geziert.

Zu Seite 6. Leopold Mozart trat schon 1740 in erzbischöfliche Dienste, da er in dem Gesuche von 1778 (Pirckmayer a. a. O. S. 145) sagt, er diene dem Erzbischof 38 Jahre. Auch als Hofmusikus führte er noch den Titel „hochfürstl. Salzburgischer Kammerdiener" nach dem Hochzeitsamtsprotokoll bei Engl S. 16. Seine Ernennung zum Vicekapellmeister erfolgte nicht 1762, sondern am 28. Febr. 1763 (Hammerle S. 28), gleichzeitig mit Lollis Ernennung zum Kapellmeister. Weiteres über seine Studien u. s. w. bei Engl S. 14 f.

Aus seiner früheren Amtszeit wird noch erzählt (Engl S. 16 nach dem Domkapitel-Protokoll), daß er 1753 wegen einer „Ver-

[1] Engl (S. 11) schiebt hier irrthümlich noch einen Johann Georg als Sohn des Maurermeisters Hans Georg und Vater des Buchbinders Joh. Georg ein.

thätigungsschrift" gegen den Priester Egglstainer und den Grafen Thurn einen Verweis erhielt und Abbitte leisten mußte.

Ein Ölbild in der Mozartstiftung, welches früher und auch von Jahn als Bild des Großvaters betrachtet wurde, stellt nach Engl (S. 21) den Vater vor, da auf demselben die Violinschule angebracht ist.

Zu Seite 36. Die Familie kam am Weihnachtsabend, den 24. Dez. 1763, nach Versailles und blieb dort 14 Tage (Brief des Vaters vom 1. Febr. 1764). In der folgenden Briefstelle ist durch unrichtige Trennung „Freys auf Tresel" ein Name unkenntlich gemacht; gemeint ist offenbar eine Salzburgerin Therese Freysauff.

Zu Seite 45. Bezüglich des Konzertes vom 21. Febr. 1765 meldete der public advertiser (Pohl, Mozart und Haydn in London S. 123): „alle Ouverturen [d. h. Symphonien] sind von diesem staunenswerthen, nur 8 Jahre alten Komponisten". Dies waren also wohl die kurz vorher (S. 43) in London komponirten Symphonien. Die Schwester hatte das Gleiche schon bez. des ersten Konzertes berichtet (S. 42 Anm. 37).

Zu Seite 48 fg. Die Kenntnis von Mozarts Aufenthalt in Holland hat werthvolle Ergänzungen erfahren durch die sorgfältige Schrift von Scheurleer, Mozarts Verblijf in Nederland (s' Gravenhage 1883)[2]. Der Verfasser hat außer den bekannten Quellen auch einheimische Überlieferungen benutzt und nicht nur ein Bild von dem Musikleben in den größeren holländischen Städten, namentlich Haag, gegeben, sondern auch die Verhältnisse der Personen, mit welchen die Familie in Berührung kam, erläutern und für ihre Erlebnisse bestimmtere Nachweisungen bieten können.

Die Familie kam hiernach um den 11. September 1765 im Haag an und kehrte in der Ville de Paris, einem schlechten, aber von Künstlern viel besuchten Gasthause ein. Schon am 20. berichtete der »Leidener Courant« von der Anwesenheit des Knaben und dem Erfolge seines Spiels am Hofe des Statthalters. Der Arzt, welcher die Kinder in ihrer Krankheit behandelte, war Professor Thomas Schwencke (nicht Schwenckel), Direktor des anatomischen Theaters und Leibarzt des Statthalters. Das erste Konzert der Kinder war am 30. September und wurde im Haager Courant in folgender Weise angekündigt: Met permissie zal de Heer Mozart, Muziek Meester van den Prins Bisschop van *Saltzburg*, de eer hebben op Maendag den 30 September 1765, in den Zael van den Ouden Doelen [d. i. der alten Stadtherberge] in's Hage een Groot Concert te geeven, in het welke zyn Zoon, oud maer 8 Jaeren en 8 Maenden, beneevens zyn Dogter, oud 14 Jaeren, Concerten up het Clavecimbael zullen executeeren. Alle de ouvertüres zullen

[2] Dieselbe war dem Herausgeber beim Druck des 1. Bandes leider noch nicht bekannt gewesen.

zyn van de Compositie van dien jonge Componist die nooyt zijn weerga gevonden hebbende, de goedkeuring van de Hoven van *Weenen*, *Versailles* en *Londen* heeft weggedragen. De Liefhebbers kunnen na hun plaisir hem Muziek vorleggen, hy zal het zelve alles vor de vuyst speelen. Jeder billet voor een Person is 3 Guldens, en voor een Heer en Dame f. 5. 5. 0. De Entree-Billetten worden uytgegeven by den Heer Mozart, Logeerende op den Hoek van de Burgwal. alwaar de *Stadt Parys* uithangt, als mede in den Ouden Doelen.

Das Orcheſter bildeten Haager Muſiker, von denen mehrere auch in dem von Leopold Mozart aufgeſtellten Verzeichniſſe der Perſonen genannt ſind, mit welchen ſie in Berührung kamen. Dirigent war Chriſtian Ernſt Graf (Graaf), geboren in Rudolſtadt 1723; er iſt der Komponiſt der Arie, welche zur Inſtallation des Statthalters gemacht war, und welche Mozart variirte (K. 24).

Das zweite Konzert war am 22. Jan. 1766 und wurde in ähnlicher Weiſe angekündigt.

Das erſte Konzert in Amſterdam war am 29. Jan. 1766; die Anzeige in der Haager und Amſterdamer Zeitung (21. Jan.) lautete ſo:

Le Sr. Mozart, Maître de Chapelle de Musique du Prince Archevêque de Saltzbourg, aura l'honneur de donner Mercredi le 29. Janvier 1766, un grand Concert, à la Salle du Manege à Amsterdam, dans lequel son Fils, âgé de 8 ans et 11 mois[3], et sa Fille, âgée de 14 ans exécuteront des Concerts sur le Clavecin. Toutes les Ouvertures seront de la Composition de ce petit compositeur, qui, n' ayant jamais trouvé son égal, a fait l'Admiration des Cours de Vienne, Versailles et Londres. Les amateurs pourront à leur gré, présenter de la Musique; il exécutera tout à Livre ouvert. Le Prix pour Personne est f. 2. On distribuera les Billets chez J. J. Hummel, Marchand de Musique sur le Vygendam[4]. Les Mrs. auront la bonté de se pourvoir des billets, parce qu'on ne recevra point d'Argent à la Porte. Beim 3. Male heißt es noch: Ils joueront sur un clavecin à quatre mains.

Das zweite Konzert war am 26. Februar; es heißt in der Anzeige u. a.: ces deux Enfants Executeront non Seulement Ensemble des Concerts sur différents Clavecins, mais aussi sur le même à 4 Mains, et le Fils jouera à la Fin sur l'Orgue de ses

[3] Die wiederholte Angabe des Alters auf 8 Jahre und einige Monate läßt uns mit Erſtaunen gewahren, daß Leopold Mozart ſeinen Sohn jünger machte, wie er war. Wolfgang vollendete am 27. Jan. 1766 ſein 10tes Lebensjahr.

[4] Die Ankündigung wurde am 25. und 28. wiederholt; beim letzten Male wurde hinzugefügt, daß Billets auch zu haben ſeien beim Sr. Mozart, qui loge au Lion d'Or dans le Warmoestrat. Die Ankunft erfolgte alſo zwiſchen den beiden letzten Tagen.

Propres Caprices, des Fugues et d' Autres Pièces de la Musique la plus profonde. Gleichzeitig werden die Sonaten Op. 1—3 als bei Hummel käuflich angezeigt.

Die Installationsfeierlichkeiten, zu welchen die Familie nach dem Haag zurückkehrte (S. 49), fanden am 8. März statt; wenn der Vater den 11. angiebt, so war das wohl der Tag, an welchem sie selbst bei Hofe waren. Die ausführliche Beschreibung der Feste, insbesondere der „erstaunlichen Illumination", von welcher der Vater spricht, gibt Scheurleer S. 103 fg. Daß Wolfgang für dieselben Kompositionen lieferte, wird berichtet, nicht aber, wann sie aufgeführt wurden. Möglich, daß das Galimathias musicum während der Mahlzeit bei Hofe gespielt wurde.

Die sechs im Haag komponirten Sonaten (K. 26 f.) zeigte der Haagsche Courant am 16. März 1766 an. Die Variationen K. 24 waren betitelt: Een Nederduitsch Air op de Installatie van Z. D. H. Willem den V Prins van Oranje etc. etc. etc., door C. E. Graaf in muziek gebragt, en door den beroemden jongen Compositeur J. G. W. Mozart, oud 9 Jaeren, met konstige Variatien vermeerderd, à 12 stuivers. Die Variationen K. 25 wurden so angezeigt: Het bekende Airtje Wilhelmus van Nassau etc., gevariéérd voor't Clavier door gemelden jongen Mozart, à 6 stuivers.

Über das Galimathias s. u. besonders.

Die Übersetzung von Leopold Mozarts Violinschule erschien bei Enschede in Haarlem; die am 17. Mai 1766 erschienene ausführliche Anzeige bei Scheurleer S. 120. Das Prachtexemplar, welches dem Statthalter überreicht wurde, besitzt die Königliche Bibliothek im Haag.

Nach den Festlichkeiten blieb die Familie noch 5 Wochen im Haag, und die Kinder spielten noch mehrere Male bei Hofe. Das Spiel auf der großen Orgel in Haarlem fand etwa Mitte März statt. Auf der Rückreise gaben sie am 16. April noch ein Konzert in Amsterdam, und wenige Tage nachher eins in Utrecht, wie aus dem Beschlusse des städtischen Musik-Kollegiums vom 18. April hervorgeht:

Monsr. Mozart Virtuoso, het Collegie verzogt hebbende om't gebruik van het orchest en instrumenten, is zulks naa deliberatie hem op den ouden voet en conditien geaccordeert.

Zu Seite 49, Anm. 55. Scheurleer giebt bei Erwähnung des Galimathias musicum (S. 127) Nachricht von den in Paris gefundenen Stimmen; dieselben kamen nach seiner Angabe aus dem Nachlaß des Herrn Farrenc in den Besitz des Musikgelehrten Poisot. Dies sind dieselben Stimmen, von denen der Revisionsbericht z. S. XXIV. 12 handelt; nach Herrn Malherbe's Mitteilung an den Herausgeber waren sie von Poisot an Herrn Cathelinau übergegangen. Auch die Reihenfolge der Stücke bei Scheurleer

stimmt mit der des Revisionsberichts überein[5]. Der Herausgeber hatte die Vermuthung geäußert, daß diese Stimmen einer neuen Bearbeitung Mozarts angehörten; auch Scheurleer hält die in ihnen enthaltene Bearbeitung für Mozarts endgültige Fassung. Es kommt in Betracht, daß das Autograph, nach welchem die Aufnahme in die neue Ausgabe (S. XXIV. 12) stattgefunden hat, nur die Gestalt einer noch nicht ganz ausgeführten Skizze hat, mögen auch in den kurz entworfenen Sätzen nur noch geringe Veränderungen nöthig gewesen sein. Wichtiger ist die geänderte Reihenfolge der Sätze, welche in der neuen Bearbeitung zweifellos besser ist. Man beachte nur, daß durch den kräftigen Satz in Ddur (R. B. S. 11) das ganze, doch wohl für das Fest bestimmte Werk erst einen geeigneten Eingang erhält; das jetzige erste Stück in der Ausgabe, so hübsch es an sich ist, eignet sich dazu gar nicht, wirkt aber als Gegenstück zu dem lebhaften Ddur-Satze S. 4 der Ausg. sehr gut. Ferner beachte man den Übergang aus dem Dmoll-Satze Seite 3 Accol. 2 in der Ausgabe zu dem folgenden Cdur-Stücke, und sehe dann, wie viel folgerichtiger in der neuen Fassung, auch durch die Übergangstakte angedeutet, statt dessen der neue Ddur-Satz (R. B. S. 16. N. 7, Scheurleer Nr. 16) folgt, während der Cdur-Satz sich passend an den Gdur-Satz $^3/_4$ (R. B. S. 6, Scheurleer Nr. 8) anschließt, den die Stimmen in des Vaters Bearbeitung bringen. Die in der Stimmenausgabe neu hinzugekommenen Stücke wird man, im Vergleich mit den übrigen, dem jungen Mozart nicht absprechen können; einzelne, z. B. das mit dem Bratschensolo (R. B. S. 13), sind entschieden besser wie die in der Skizze enthaltenen, in den Stimmen fehlenden Stücke Seite 4 Acc. 3 und S. 7 der Ausgabe[6]. Der Herausgeber möchte daher bei seiner Ansicht bleiben, daß die in der neuen Ausgabe enthaltene Fassung nicht die endgültige Fassung Mozarts ist.

Zu Seite 79. Der Impresario in Wien heißt bei Wlassak (S. 16) Giuseppe d' Affliſio, nicht Affligio.

Zu Seite 96, Anm. 35. Der Dr. Meßmer, mit welchem Mozarts bekannt waren, dürfte doch der bekannte Magnetiseur (Mesmer) gewesen sein. Jedenfalls ist der Dr. Anton Meßmer, den Jahn nach Helfert anführt, mit dem Magnetiseur identisch, wie die völlige Übereinstimmung der biographischen Daten beweist. Der jüngere Meßmer schreibt an Mozarts Vater (Nohl, Zeitg. S. 210): „Sie kennen Ihre schwäbischen Freunde u. s. w." Auch der Magnetiseur war Schwabe, er war zu Iznang bei Radolfzell am Bodensee geboren.

Zu Seite 106. Jahn hatte angenommen, die 1768 in der Waisenhauskirche zu Wien aufgeführte Messe sei die erste von

[5] Ein Klavierauszug nach den neuen Stimmen von Poisot ist bei Hiélard in Paris erschienen.

[6] „Alle Instrumente haben ihre Solos", sagt der Vater in dem Verzeichnisse der Jugendwerke (S. 827), was man für dieses Bratschensolo anführen darf.

Mozart geschriebene Messe in G (K. 49) gewesen. Dies widerspricht, wie ein genauer Beobachter bemerkte, der Bezeichnung des Vaters: „eine solenne Messe", da jene als Missa brevis bezeichnet und nur von Saitenquartett und Orgel begleitet ist. Neben dieser aber hatte schon Nissen (Anh. S. 5, Nr. 27) eine Messe mit glänzender Begleitung angeführt, und seitdem wir wissen, daß dieses Nissensche Verzeichnis auf Leopold Mozart zurückgeht, kann wohl kein Zweifel bleiben, daß diese Messe die Festmesse war. Sie ist nicht verschollen; es ist ohne Zweifel die C moll-Messe K. 139, welche Köchel nach Vermuthung ins Jahr 1772 setzen wollte. (S. o. S. 829). Auf dem (sehr eilig und unreinlich geschriebenen) Autograph steht, freilich von anderer Hand, 176—; wichtiger aber ist die Übereinstimmung der Instrumentation, besonders der gleichzeitigen Verwendung von 2 Bratschen und 4 Trompeten, übereinstimmend mit dem Verzeichnisse. Ich glaube behaupten zu dürfen, daß für die Zeit von Mozarts 12. bis 16. Lebensjahre die Handschrift ein durchaus unsicherer Maßstab für die Zeit der Komposition ist; und was den inneren Gehalt betrifft, so dürfte die Reife und Schönheit mancher Sätze der auch 1768 komponirten finta semplice zur Vorsicht mahnen.

Weiterhin möchte ich in dem, bei der Einweihungsfeier gesungenen Offertorium nicht mit Jahn das Veni sancte spiritus (K. 47), sondern das Offertorium ò Motetto K. 117 erkennen. Auch hier widerspricht die Handschrift einer früheren Zeitbestimmung nicht; auch hier hat das Autograph die Bezeichnung 176— von anderer Hand. Es ist zu bemerken, daß Mozart auch in diesem Werke 2 Bratschen verwendet, wie auch in der finta semplice.

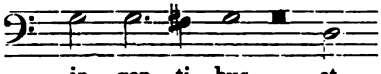
Zu Seite 119. Das Konzert in Innsbruck war nicht am 14. Dez. 1769, sondern frühestens am 16., wie eine Vergleichung der Nachricht der Innsbrucker Zeitung vom 18. mit dem Briefe des Vaters vom 17. (Nohl, Zeitg. S. 85) ergiebt.

Zu Seite 129 f. Den hier mitgetheilten Kanon bringt die neue Ausgabe S. XXIV. 53 nach einer Abschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als „Kanon für 5 Stimmen". Das Autograph, welches dem Revisor hiernach nicht bekannt war, befindet sich auf einem Skizzenblatte im Besitze der Königl. Bibliothek in Berlin[7]; dasselbe enthält den Kanon, wie ihn Jahn mittheilt, vierstimmig. Der Abschreiber hat sich wie es scheint dadurch täuschen lassen, daß Mozart über die 4 Stimmen den ganzen Kanon in einer Zeile besonders geschrieben und immer nach je 3 Takten ein Zeichen gemacht hat, daß hier die folgende Stimme einzusetzen habe. Diese Zeile ist, wie in der Ausgabe, in A dur geschrieben.

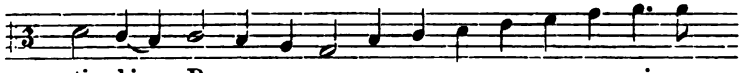
Dasselbe Skizzenblatt enthält die Autographe der 5 Rätselkanons S. 130 und 131. Der Herausgeber war jetzt in der Lage, den Druck mit dem Autograph vergleichen zu können, und bemerkt dazu Folgendes: Nr. 1 (incipe) und Nr. 2 (cantate) stimmen genau mit

[7] Eingeheftet in einen Band „Varia Instrumentalia".

dem Original. In Nr. 3 (confitebor) iſt das Zeichen nach dem g auf der letzten Silbe von ingentibus kein Punkt, ſondern eine Pauſe, alſo



In Nr. 4 (Confitebor) iſt durch Doppelſchreibung dreier Noten ein Fehler im Druck entſtanden; es heißt auf den Worten tibi Domine in dem Autograph ſo:



Jahn wiederholt irrthümlich auf der Silbe Do- noch einmal die Noten .

In Nr. 5 (Tebana) muß die viertletzte Note natürlich ein Achtel ſein, wie es auch im Original zu ſtehen ſcheint; die Stelle iſt undeutlich. — Alles andere ſtimmt mit dem Autograph überein.

Zu Seite 139. Über Mozarts Aufenthalt in Bologna handelt ein Aufſatz von Corr. Ricci in der Gazzetta musicale di Milano von 2. und 9. Auguſt 1891 (XLVI. 31. 32): Mozart a Bologna (con documenti inediti). Derſelbe enthält indeſſen nichts bisher Unbekanntes von weſentlicher Bedeutung.

Zu Seite 153. Die Anweſenheit Mozarts in Mailand zur Aufführung des Ascanio in Alba brachte den neu vermählten Erzherzog Ferdinand auf den Gedanken, den jungen Komponiſten in ſeine Dienſte zu nehmen, worüber er ſeiner Mutter Maria Thereſia ſchrieb. Dieſe antwortete am 12. Dez. 1771 (Arneth, Briefe der Kaiſerin Maria Thereſia an ihre Kinder und Freunde, Bd. I. S. 92): Vous me demandez de prendre à votre service le jeune *Salzburger*. Je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou de gens inutiles. Si cela pourtant vous ferait plaisir, je ne veux vous empêcher. Ce que je dis, est pour ne pas vous charger de gens inutiles, et jamais des titres à ces sortes de gens comme à votre service. Cela avilit le service, quand ces gens courent le monde comme des gueux; il a outre cela une grande famille. Das iſt die Kehrſeite zu der gnädigen Aufnahme des Kindes.

Zu Seite 159. Die Motette Exsultate wurde nicht am 15., ſondern am 17. Januar 1773 aufgeführt, nach Wolfgangs Brief vom 16. bei Jahn, II. Aufl. II S. 644 (fehlt bei Nohl). Der 17. war ein Sonntag.

Seite 163 Z. 16 v. o. muß die Jahreszahl 1782 in 1781 verändert werden, wie aus Mozarts Brief vom 11. April 1781

hervorgeht. Zu derselben Seite ist hinzuzufügen, daß Mozart im Jahre 1774, wie aus dem Gesuche von 1777 (S. 391) hervorgeht, ein Gesuch einreichte, nach Wien reisen zu dürfen, welches aber vom Erzbischof abgeschlagen wurde.

Zu Seite 169. Erzherzog Maximilian war nicht 1749, sondern 1756 geboren.

Zu Seite 194. Die Angabe, Mozarts Originalpartitur des Mitridate sei vor einigen Jahren in Berlin versteigert worden, war dem Rev. Bericht (S. 30) entnommen, nach welchem die Versteigerung durch Herrn Fr. Stage erfolgt sei; der Käufer war nach öffentlicher Anfrage der Verlagshandlung nicht ermittelt. Dr. H. Watson in Manchester fand 1890 bei dem dortigen Buchhändler Cornish 9 Nummern des Mitridate im Original (Brief in der Musical Times vom 1. Juli 1890), unter welchen sich auch die von Jahn (S. 195 Anm. 5) angeführten Stücke befinden. Mit denselben zusammen fand er die Autographe der Klavierkonzerte in B und A (K. 238. 488[8]), welche ebenfalls Fr. Stage (vorher André) besessen hatte (s. den Nachtrag zu Köchels Verz. 1889); André aber hatte die genannten Nummern aus Mitridate ebenfalls besessen (Köchel S. 94). Diese Stücke waren hiernach zusammen und es waren also wohl nur die von Watson gefundenen Nummern Gegenstand der Versteigerung[8]; das vollständige Original des Mitridate muß nach wie vor als verschollen gelten.

Zu Seite 250. Die verstellte Gärtnerin war schon 1782 von der Böhmschen Truppe in Frankfurt gegeben worden. In demselben Jahre gab dieselbe Gesellschaft „Idomeneus, König von Creta", doch wohl die Mozartsche Oper. Die Thätigkeit des Schauspieldirektors Böhm im Interesse Mozarts ist bisher, wie es scheint, zu wenig beachtet.

Zu Seite 253. Auf die Berufung des Sängers Consoli und des Flötisten Becke zur Aufführung des Re pastore (1775) bezieht sich folgende Bemerkung in der General-Einnehmeramts-Rechnung vom 15. Mai: „Dem Leop. Mozart hochf. Kapellmeister für die zwei von München anhero verschriebenen Virtuosen von dem Sternbräu abgegebene Speisen, Trank u. anderes 98 fl. 47 xr." Pirckmayer, Mitth. der Ges. f. Salzb. Landesk. XVI. 1. S. 138.

Zu Seite 263. Über den Kapellmeister Fischietti ist noch Teuber, Gesch. des Prager Theaters I. S. 268 fg. zu vergleichen. Er war Kapellmeister unter Bustelli zuerst in Prag, dann in Dresden. Zwei seiner Opern Vologeso (1774) und La Nitteti (1775) wurden in Prag aufgeführt.

Zu Seite 355, Anm. 54. Auf dieses kleine Trio kann sich die Bemerkung der Schwester (Nott. S. 138) beziehen: „Auch habe ich eine ganz kleine Nachtmusik, bestehend in 2 Violin und Basso. Da es aber eine sehr simple Composition, die er in sehr frühen

[8] Vermuthlich befinden sich dabei noch die von Jahn S. 194 erwähnten Entwürfe.

Jahren gemacht hat, ist, so getraute ich mir nicht. solche zu schicken, da sie mir zu unbedeutend schien."

Zu Seite 362, Anm. 62. Köchel weist auf den Widerspruch hin, welcher zwischen dem Formate des erhaltenen Bruchstückes eines Oboenkonzerts und dem Ausdrucke Mozarts besteht, das Konzert für den Oboisten Ferlendis (so schreiben gute Gewährsmänner den Namen) befinde sich in einem „Büchl". In demselben Briefe vom 15. Febr. 1783, welcher letzteren Ausdruck enthält, deutet Mozart die Möglichkeit an, ein neues Oboenkonzert zu schreiben. Hiernach kann das erhaltene Bruchstück der Anfang dieses neuen Konzerts sein; das frühere wäre dann verloren.

Zu Seite 412. Bei der Neckerei, welche Mozart in Augsburg wegen seines Ordenskreuzes zu bestehen hatte, wird in der Darstellung ein Offizier Bach in den Vordergrund gestellt. Bei genauer Prüfung des Briefes vom 17. Okt. 1777 scheint doch nicht diesen, sondern den jungen Langenmantel der Hauptvorwurf zu treffen.

Zu Seite 477, Anm. 114. Das Blatt, welches die Koloratur zu der Arie Non sò d' onde viene enthält, und welches Hüttenbrenner von Constanze erhielt, befand sich später im Besitze des Autographensammlers J. Kafka in Wien. Es trug von Constanzens Hand die Aufschrift: „Echtes Manuscribt von Wolfgang Mozart, erhalten von seiner Gattin Constanze Etatsräthin von Nissen, gewesene Wittwe Mozart aus Salzburg. Am 30. März 1837." Vergl. Neue Wiener Musikz. I. 4 (1. Nov. 1889). Über die Zeit, aus welcher dieses Manuskript stammt, dürften die Briefe vom 12. April 1783 („ich werde auch mit dieser Gelegenheit die variirte Singstimme der Arie Non sò d' onde viene schicken") und vom 21. Mai 1783 („hier überschicke ich Ihnen den Singpart von Non sò d'onde viene, wünsche daß Sie es lesen können") hinreichenden Aufschluß geben.

Zu Seite 540. Der Kontrakt mit Noverre in Wien ging 1774 zu Ende und wurde nicht erneuert (Wlassak S. 26). Er blieb aber noch in Wien und gab 1775 und 1776 Ballets, war auch vom 17. April bis zum 17. Juni 1776 mit Böhm Leiter des Kärnthnerthortheaters. (Pohl, Haydn II S. 121. Gebler bei Werner S. 79. 97.)

Zu Seite 542. Das Sujet zu dem Ballet les petits riens war nicht neu; Noverre hatte es schon früher in Wien gegeben (Pohl, Haydn II S. 131). Im Winter 1781/82 war es in London im Kings-Theater mit Musik von Barthelemon aufgeführt worden (Pohl, Mozart und Haydn in London I S. 164); im Jahre 1791 erschien es ebendaselbst im Marionetten-Theater als comédie in 1 Akt, mit Musik von Sacchini und Paisiello (ebenda II S. 163.).

Zu Seite 583. Wie wir jetzt aus Mozarts Brief an Aloysia Weber (oben S. 777) wissen, entstand die Arie Popoli de Tessaglia nicht erst in München, sondern war schon ein halbes Jahr vor-

her in Paris „zur Hälfte vollendet". Friedländer, Goethe-Jahrbuch XII S. 131.

Zu Seite 686. Zu den für Münchener Freunde komponirten Stücken gehören wohl auch die beiden Lieder mit Mandoline K. 349. 351, von denen das zweite die Aufschrift hat: „Für Hrn. Lang —1780". Franz Lang war Hornist im Münchener Orchester.

Zu Seite 691. Die Erzählung von der Probe einer Mozartschen Symphonie bei Bono läßt die Deutung zu, als bezögen sich Mozarts Worte von dem Erfolge der Symphonie auf diese Probe. Nach dem Zusammenhange im Briefe vom 11. April 1781 beziehen sie sich auf die Aufführung, welche am 3. April in der Akademie der Wittwensocietät im Kärnthnerthortheater stattfand (vgl. Pohl, Denkschr. aus Anl. des 100jähr. Bestehens der Tonkünstlersocietät, Wien 1871, S. 60).

Zu Seite 692, Anm. 9. Mozarts Gesuch um Aufnahme in die Societät erfolgte am 11. Febr. 1785; er wiederholte es einige Zeit nachher, „weil er schon mehrmal der Societät ersprießliche Dienste geleistet und noch ferner zu leisten erbietig ist; den zur Aufnahme nothwendigen Taufschein wird er, sobald er ihn überkommt, nachtragen." Am 24. Aug. 1785 erfolgte die Antwort: „Wenn der Taufschein wird beigelegt sein, folgt fernerer Bescheid." Pohl, Denkschr. S. 17. 18.

Zu Seite 702, Anm. 12. Die Heirath von Aloysia Weber mit Lange war am 31. Oktober 1780 nach Geblers Brief von diesem Tage (Werner S. 105). Sie war schon im Frühjahr, nicht im Sommer (S. 711) nach Wien gekommen, da sie schon am 12. und 14. März in der Tonkünstler-Societät sang (Pohl, Denkschr. S. 59).

Zu Seite 728. Der statt Mozart gewählte Klavierlehrer hieß Georg Summer (nicht Summerer). Er wurde 1791 Hoforganist.

Zu Seite 729. Den Schülerinnen Mozarts ist des Interesses wegen noch beizufügen die Gräfin Josefa Gabriele Palfy, Tochter einer Schwester des Erzbischofs Hieronymus. Mozart bittet den Vater (4. Jan. 1783), er möge es bei sich behalten, „indem ich nicht gewiß wissen kann, ob man es gern wissen läßt". Diese Befürchtung war gewiß ungegründet.

Zu Seite 737. Den Angaben über frühe Aufführungen der Entführung ist noch beizufügen: in Bonn 1783, in Frankfurt am Main (mit Aloysia Lange) 1784.

Zu Seite 767. Über den Bassisten Fischer vgl. noch Tappert, Neue Berliner Musikztg. 1890. 16. Jan. (S. 22).

Zu Seite 780. Die „Sonate zu zweyen" für die Akademie des Frl. Auernhammer war für 2 Klaviere, also nicht K. 381. (S. o. II S. 177).

Zu Seite 796. Von den Solfeggien (K. 393) enthält Nr. 2 genau die Melodie des Christe in der Cmoll-Messe (K. 427), nur

in F dur, während das Christe in Es geschrieben ist; in den Figuren am Schlusse tritt eine Verschiedenheit ein. Die Solfeggien waren für Constanze geschrieben, und sie sang auch in Salzburg die Sopransoli in der Messe. Daher sind die Solfeggien wohl 1783 oder nicht lange vorher entstanden. In dem Autograph der Messe (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin) hat Mozart zu dem Christe beigeschrieben: „NB. dieses Solo singt die Erste Sängerin"; später beim Laudamus „NB. dieses singt die 2te Sängerin".

Zu Seite 800. Zu dem Verhältnisse zwischen Mozart und seiner Frau ist besonders der im August 1789 geschriebene Brief bei Notteb. S. 35 zu vergleichen, dessen vollständige Wiedergabe der Raum verbietet. Derselbe bezeugt nicht nur wie viele andere, wenn das noch nöthig wäre, Mozarts innige Liebe zu seiner Frau, sondern auch den Ernst, mit welchem er das gute Einvernehmen zu erhalten bestrebt war. Wir erfahren u. a. daraus, daß Constanze sehr eifersüchtig war, leider aber auch selbst durch Unvorsichtigkeit im Auftreten Grund zur Eifersucht gab.

Zu Seite 833. Mich. Puchberg war in erster Ehe mit der Wittwe eines Großhändlers Saliet verheirathet, welche 1784 starb (Pohl, Haydn II S. 239). Die Familie Saliet begegnet schon 1773 unter Mozarts Freunden (Brief vom 15. Aug. 1773 bei Jahn, 2. Aufl II S. 646; die Worte fehlen bei Nohl). Hiernach war die Bekanntschaft mit Puchberg vielleicht schon älter und nicht erst durch den Freimaurerorden entstanden.

Der Herausgeber bittet außerdem noch folgende kleinere Versehen und Druckfehler zu berichtigen:

Bd. I. Seite	39	Z. 12	muß es heißen	K. 6. 7 statt 8. 9.
„	56	Anm. 7 Z. 9 v. u.	muß es heißen	1748 statt 1742.
„	59	oben ist das Wort Basso zu streichen und zu der untersten Notenreihe der vorherigen Seite zu setzen.		
„	135	Anm. 15	muß es heißen	S. XI. 17 statt S. VI. 17.
„	154	Z. 5	„ „ „	15. Dez. statt 13. Dez.
„	161	Z. 9 v. u.	„ „ „	Auenbrugger statt Auerbrugger.
„	161	Z. 11 v. u.	„ „ „	Noverre statt Novarre.
„	169	Z. 13	„ „ „	Consoli statt Consuoli.
„	194	Anm. 4	„ „ „	Autographe statt Autographie.
„	250	Z. 7	„ „ „	S. 289 statt S. 279.
„	260	Z. 20	„ „ „	1777 statt 1776.
„	340	Z. 14	wahrscheinlich	1776 statt 1775 (vgl. S. 170).
„	412	Z. 2	muß es heißen	1760—c.1778 statt 1760—1780.
„	543	Z. 27	„ „ „	Largo ℭ „ Largo C.
„	544	Z. 15	„ „ „	Es dur „ E dur.

Bd. I. Seite	700	oben	muß es heißen		„Die Befreiung" statt Prüfungszeit in Paris.
„	703	Z. 8	„ „	„	20 Dukaten statt 30 Dukaten (Brief vom 25. Sept. 1781).
„	719	Z. 15	„ „	„	24. Dez. statt 14. Dez. (Brief vom 22. Dez. 1781.)
„	792	Z. 3	„ „	„	Beil. I. 9. 10 statt 7. 8.
„	809	Z. 3 v. u	„ „	„	1793 statt 1792.
„	843	Z. 13	„ „	„	Anton Stabler statt Alb. Stabler.
Bd. II. Seite	11	Z. 17	„ „	„	19 (*C*) statt 19 (*B*).
„	77	Anm. 16	„ „	„	Alb. Quantz statt Alb. Quentz.
„	175	Z. 11	„ „	„	457 K. „ 475 K.
„	217	Anm. 27	„ „	„	1. April 1788 „ 1. April 1787.
„	289	Z. 23	„ „	„	brachte man ihn wieder auf die Bühne (st. brachte man ihn auf die Bühne).

Mozarts Werke.

Ausgabe Breitkopf & Härtel.

Partitur und Stimmen.

Die mit * bezeichneten Stimmen sind nicht gestochen, werden jedoch von der Verlagshandlung in sauberen, nach den revidirten Partituren gefertigten Abschriften vorräthig gehalten.

Gesang-Musik.

Köchel-Verz. Nr.	Serie 1. Messen.	Partitur M	Partitur Pf	Orch.-Stimmen M	Orch.-Stimmen Pf	Sing-Stimmen M	Sing-Stimmen Pf
	Band I. Nr. 1—8	24	30	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	26	30	—	—	—	—
	Band II. Nr. 9—15	22	90	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	24	90	—	—	—	—
49	1. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel. G dur C	2	70	*7	50	1	20
65	2. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. D moll C	1	50	1	35	1	20
66	3. **Missa** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur C	5	40	*22	50	1	20
139	4. **Missa** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 3 Posaunen, 4 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C moll C	4	95	*27	—	1	20
167	5. **Missa in honorem SSmae Trinitatis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur C	4	80	*21	—	1	20
192	6. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. F dur C	2	25	2	40	1	20
194	7. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. D dur C	2	25	1	95	1	20
220	8. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur C	2	70	*9	75	1	20
257	9. **Missa longa** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur 3/4 (Credo-Messe)	4	35	*17	25	1	80
258	10. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß u. Orgel. C dur 3/4 (Spatzen-Messe)	2	85	3	30	1	20
259	11. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur C	2	55	3	—	1	20
262	12. **Missa** für 4 Singstimmen. 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Baß u. Orgel. C dur C	5	10	*18	75	2	10
275	13. **Missa brevis** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. B dur C	2	10	2	55	1	50
317	14. **Missa** für 4 Singst., 2 Viol., 2 Oboen, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur C (Krönungs-Messe)	3	90	*25	50	1	50
337	15. **Missa** für 4 Singst., 2 Viol., 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel. C dur 3/4	3	45	*21	75	1	50

Köchel-Verz. Nr.	Serie 2. Litaneien und Vespern.	Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰	Singstimmen ℳ	Singstimmen ₰
	In 1 brosch. Bande. Kompl.	21	75	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	23	75	—	—	—	—
109	1. **Litaniae Lauretanae** für 4 Singstimmen, 2 Viol., Baß und Orgel. B dur	1	20	*3	35	*4	50
125	2. **Litaniae de venerabili altaris sacramento** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Baß und Orgel. B dur	4	5	*28	90	*7	—
195	3. **Litaniae Lauretanae** für Sopran, Kontraalt, Tenor, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Baß und Orgel. D dur	3	75	*14	—	*7	—
243	4. **Litaniae de venerabili altaris sacramento** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Baß und Orgel. Es dur	4	80	*25	—	*8	25
193	5. **Dixit** und **Magnificat** für 4 Singstimmen, 2 Viol., 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. C dur	2	10	*6	—	*4	50
321	6. **Vesperae de dominica** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß u. Orgel. C dur	3	60	*10	70	*10	90
339	7. **Vesperae solennes de confessore** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Fagott, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel. C dur.	4	20	*15	40	*10	90
	Serie 3. **Kleinere geistliche Gesangwerke mit Begleitung des Orchesters.**						
	Band I. Nr. 1—16	11	70	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	13	70	—	—	—	—
	Band II. Nr. 17—31	9	45	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	11	45	—	—	—	—
33	1. **Kyrie** für 4 Singstimmen	—	45	*1	50		
89	2. **Kyrie** für 5 Soprane	—	75	—	—		
322	3. **Kyrie** für 4 Singstimmen mit Begleitung	1	35	*4	90	*6	—
323	4. **Kyrie** für 4 Singstimmen mit Begleitung	—	90	*4	—		
341	5. **Kyrie** für 4 Singstimmen mit Begleitung	1	50	*8	60	1	20
20	6. **Spruch „God is our Refuge“** für 4 Singstimmen	—	30	—	—	*1	50
47	7. **„Veni Sancte Spiritus“** für 4 Singstimmen mit Begleitung	—	90	*5	60	*4	—
85	8. **Miserere** für Alt, Tenor, Baß und Orgel	—	45	—	—		
86	9. **Antiphone „Quaerite primum regnum Dei“** für 4 Singstimmen	—	30	—	—	*3	75
108	10. **Regina Coeli** für 4 Singstimmen mit Begleitung	2	10	*12	—		
127	11. **Regina Coeli** für 4 Singstimmen mit Begleitung	2	55	*9	75	*4	90
276	12. **Regina Coeli** für 4 Singstimmen mit Begleitung	1	35	4	96	2	70
141	13. **Te Deum** für 4 Singstimmen mit Begleitung	1	5	*3	—	1	20
142	14. **Tantum ergo** für 4 Singstimmen mit Begleitung	—	60	*3	75		
197	15. **Tantum ergo** für 4 Singstimmen mit Begleitung	—	60	*3	75	*3	40
343	16. **Zwei deutsche Kirchenlieder** für eine Singstimme mit Orgel	—	30	—	—		
34	17. **Offertorium pro festo Sti Benedicti „Scande coeli“.** Für 4 Singstimmen mit Begleitung.	—	90	*3	40	—	—
72	18. **Offertorium pro festo Sti Johannis Baptistae „Inter natos“.** Für 4 Singst. mit Begleitung	—	90	*2	25	1	80

Köchel-Verz. Nr.		Partitur M	Pf	Orch.-Stimmen M	Pf	Sing-Stimmen M	Pf
93	19. **Psalm „De profundis"** (Pſ. 129). Für 4 Singſtimmen mit Begleitung	—	45	—	—	—	75
117	20. **Offertorium pro omni tempore.** Für 4 Singſtimmen mit Begleitung	1	50	*6	75	3	30
143	21. **Recitativ** und **Arie „Ergo interest"** für Sopran mit Begleitung	—	75	*2	25	—	—
165	22. **Motette „Exsultate, jubilate"** für Sopran mit Begleitung	1	50	*8	60	—	—
177	23. **Offertorium sub exposito venerabili** für Sopran und Tenor mit Begleitung	1	35	*6	—	*3	40
198	24. **Offertorium** f. Sopran u. Tenor ſolo mit Begleit.	—	60	*3	—		
222	25. **Offertorium de Tempore „Misericordias Domini"** für 4 Singſtimmen mit Begleitung	1	35	1	50	1	20
260	26. **Offertorium de venerabili sacramento** für 2 vierſtimmige Chöre mit Begleitung	1	20	—	75	1	20
273	27. **Graduale ad Festum B. M. V.** für 4 Singſtimmen mit Begleitung	—	90	1	50	—	60
277	28. **Offertorium de B. M. V.** für 4 Singſtimmen mit Begleitung	—	75	1	20	—	60
326	29. **Hymnus „Justum deduxit dominus"** für 4 Singſtimmen und Orgel	—	60	—	45	—	60
327	30. **Hymnus „Adoramus te"** für 4 Singſt. u. Orgel.	—	45	—	—	—	75
618	31. **Motette „Ave verum corpus"** für 4 Singſtimmen mit Begleitung	—	45	—	30	1	20
	Serie 4. **Kantaten und Oratorien.**						
	1. Abtheilung. **Kantaten** Nr. 1—3	4	80	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	6	80	—	—	—	—
42	1. **Grabmuſik** (Paſſions-Kantate) mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Baß und 2 Hörnern	1	95	*9	75	—	—
471	2. **Die Maurerfreude. „Sehen, wie dem starren Forscherauge."** Kleine Kantate für Tenor und zum Schluß ein kleiner Chor.	1	35	*7	50	—	—
623	3. **Eine kleine Freimaurer-Kantate. „Laut verkünde unsre Freude"** für 2 Tenöre, 1 Baßſtimme, 2 Violinen, Viola, Baß, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner	1	95	*9	—	—	—
	2. Abtheilung. **Oratorien.**						
181	4. **Betulia liberata.** Italieniſches Oratorium in 2 Abtheilungen	9	90	*55	50	—	—
469	5. **Davidde penitente.** Kantate für 3 Soloſtimmen, Chor und Orcheſter	9	45	*35	25	5	—

	Serie 5. **Opern.**	Partitur M	Pf	Orch.-Stimmen M	Pf	Chor-Stimmen M	Pf	Solo-Stimmen M	Pf
	Ouverturen zu den Opern	16	—	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	18	—	—	—	—	—	—	—
35	1. **Die Schuldigkeit des ersten Gebotes.** Geiſtl. Singſpiel in 3 Theilen deſſen I. Theil von Mozart.) I. Theil (deutſch)	6	—	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	8	—	—	—	—	—	—	—
38	2. **Apollo et Hyacinthus.** Latein. Komödie	7	50	*44	25	*1	50	*12	75
	In elegantem Originalleinenband	9	50	—	—	—	—	—	—

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰	Chor-Stimmen ℳ	Chor-Stimmen ₰	Solo-Stimmen ℳ	Solo-Stimmen ₰
50	3. **Baſtien und Baſtienne.** Deutſche Operette in 1 Akte (deutſch)	4	50	*32	65	—	—	7	15
	In elegantem Originalleinenband	6	50	—	—	—	—	—	—
51	4. **La finta semplice.** Opera buffa (ital.)	13	50	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	15	50	—	—	—	—	—	—
87	5. **Mitridate, Rè di Ponto.** Opera seria in 3 Akten (deutſch)	13	50	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	15	50	—	—	—	—	—	—
111	6. **Ascanio in Alba.** Theatraliſches Feſtſpiel in 2 Akten (ital.)	14	55	*107	65	*9	40	*14	25
	In elegantem Originalleinenband	16	55	—	—	—	—	—	—
126	7. **Il Sogno di Scipione.** Dramatiſche Serenate in 1 Akte (ital.)	9	60	*58	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	11	60	—	—	—	—	—	—
135	8. **Lucio Silla.** Dramma per Musica (ital.)	18	60	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	20	60	—	—	—	—	—	—
196	9. **La finta Giardiniera.** Opera buffa (deutſch und ital.)	21	—	*109	50	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	23	—	—	—	—	—	—	—
208	10. **Il Rè Pastore.** Dramat. Feſtſpiel (ital.)	11	40	*57	40	—	—	*20	65
	In elegantem Originalleinenband	13	40	—	—	—	—	—	—
344	11. **Zaide.** Deutſche Operette in 2 Akten (deutſch)	9	45	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	11	45	—	—	—	—	—	—
345	12. **Chöre und Zwiſchengkte** zu dem Drama: Thamos, König in Agypten (deutſch)	10	50	*49	50	2	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	12	50	—	—	—	—	—	—
366	13. **Idomeneo, Rè di Creta, ossia: Ilia ed Idamante.** Opera seria (deutſch u. ital.)	28	80	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	30	80	—	—	—	—	—	—
367	14. **Ballettmuſik** zur Oper Idomeneo	3	60	*25	90	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	5	60	—	—	—	—	—	—
384	15. **Die Entführung aus dem Serail.** Komiſche Oper in 3 Akten (deutſch)	23	—	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	25	—	—	—	—	—	—	—
486	16. **Der Schauſpieldirektor.** Komödie m. Muſik in 1 Akte (deutſch)	4	60	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	6	60	—	—	—	—	—	—
492	17. **Le Nozze di Figaro.** Opera buffa (deutſch und ital.)	32	—	25	95	1	20	—	—
	In elegantem Originalleinenband	34	—	—	—	—	—	—	
527	18. **Il dissoluto punito, ossia: il Don Giovanni.** Opera buffa (deutſch und ital.)	28	—	25	20	—	60	—	—
	In elegantem Originalleinenband	30	—	—	—	—	—	—	—
588	19. **Cosi fan tutte** (Weibertr.). Opera buffa in 2 Akt. (deutſch und ital.)	28	—	*138	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	30	—	—	—	—	—	—	—
620	20. **Die Zauberflöte.** (Il Flauto mag.) Dtſche Oper in 2 Akten	17	25	21	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	19	25	—	—	—	—	—	—
621	21. **La Clemenza di Tito.** Opera seria (deutſch und ital.)	14	10	—	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	16	10	—	—	—	—	—	—

Serie 6.

Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.

Köchel-Verz. Nr.		Partitur M	Partitur ₰	Sing-Stimmen M	Sing-Stimmen ₰	Orch.-Stimmen M	Orch.-Stimmen ₰
	Band I. Nr. 1—23	16	80	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	18	80	—	—	—	—
	Band II. Nr. 24—47	18	—	—	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	20	—	—	—	—	—
21	1. **Arie** für Tenor. »Va, dal furor portata.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte	—	90	*—	75	*6	75
23	2. **Arie** für Sopran. »Conservati fedele.« Begl.: 2 Violinen, Viola und Baß	—	60	*—	75	*1	90
36	3. **Recitativ** und **Arie** (Licenza) für Tenor. »Or che il dover.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken	1	5	*—	75	*6	—
70	4. **Recitativ** und **Arie** (Licenza) für Sopran. »A Berenice.« »Sol nascente.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Trompeten	1	5	*—	75	*4	50
77	5. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Misero me.« »Misero pargoletto.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	50	*1	15	7*	90
78	6. **Arie** für Sopran. »Per pietà bel idol mio.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner	—	60	*—	40	*3	40
79	7. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »O temerario Arbace.« Begl.: 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte	—	60	*—	75	*3	40
83	8. **Arie** für Sopran. »Se tutti i mali miei.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Trompeten	—	60	*—	75	*4	50
88	9. **Arie** für Sopran. »Fra cento affanni.« Begl.: 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten	1	35	*1	15	*8	65
146	10. **Arie** für Sopran. „Kommet her, ihr frechen Sünder.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel	—	30	*—	75	*1	50
209	11. **Arie** für Tenor. »Si mostra la sorte.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner	—	60	*—	40	*3	40
210	12. **Arie** für Tenor. »Con ossequio, con rispetto.« Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner	—	75	*—	75	*3	75
217	13. **Arie** für Sopran. »Voi avete un cor fedele.« Begl.: dieselbe	1	5	*—	75	*5	25
255	14. **Recitativ** und **Arie** (Rondo) für Alt. »Ombra felice.« »Io ti lascio.« Begl.: dieselbe	1	5	*—	75	*4	50
256	15. **Arie** für Tenor. »Clarice, cara mia sposa.« Begl.: dieselbe	—	75	*—	75	*3	—

Köchel-Verz. Nr.		Partitur M	Partitur ₰	Sing-Stimmen M	Sing-Stimmen ₰	Orch.-Stimmen N.Ausg. M	Orch.-Stimmen N.Ausg. ₰	Orch.-Stimmen A.Ausg. M	Orch.-Stimmen A.Ausg. ₰	Nr.
272	16. **Scene** für Sopran. »Ah, lo previdi.« »Ah, t' invola agli occhi miei.« Begl.: dieselbe	1	35	*1	50	*7	90	3	50	(4)
294	17. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Alcandro lo confesso.« »Non so d'onde viene.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	20	*1	15	*6	75	—	—	—

Köchel-Verz.-Nr.		Partitur		Sing-Stimmen		Orch.-Stimmen N. Ausg.		A. Ausg.		Nr.
		ℳ	₰	ℳ		ℳ	₰	ℳ	₰	
295	18. **Arie** für Tenor. »Se al labbro mio non credi.« »Il cor dolente.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	35	*1	15	*6	75	—	—	—
316	19. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Popoli di Tessaglia.« »Io non chiedo.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Hörner, ferner Oboe und Fagott obligat .	1	65	*1	15	*5	65	—	—	—
368	20. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Ma che vi fece.« »Sperai vicino il lido.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner . . .	1	35	*1	15	*6	75	3	50	10
369	21. **Scene** und **Arie** für Sopran. »Misera, dove son?« »Ah non son io.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner	—	75	*—	75	*4	50	2	50	7
374	22. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Ah questo seno.« »Or che il cielo a me ti rende.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner.	1	5	*1	15	*4	50	2	50	5
383	23. **Arie** für Sopran. „Nehmt meinen Dank.“ Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, Oboe, Fagott	—	75	*—	75	*3	—	—	—	—
416	24. **Recitativ** und **Rondo** für Sopran. »Mia speranza.« »Ah non sai, qual pena.« Begl.: 2 Viol., Viola, Baß, 2 Fagotte, 2 Oboen, 2 Hörner.	—	90	*—	75	*5	25	3	—	1
418	25. **Arie** für Sopran. »Vorrei spiegarvi.« »Ah Conte, partite.« Begl.: dieselbe.	1	5	*—	75	*4	90	—	—	—
419	26. **Arie** für Sopran. »No, no, che non sei capace.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken	1	5	*—	75	*5	65	—	—	—
420	27. **Rondo** für Tenor. »Per pietà, non ricercate.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarin., 2 Hörner, 2 Fagotte .	—	90	*—	75	*5	25	2	—	8
431	28. **Recitativ** u. **Arie** für Tenor. »Misero, o sogno!« »Aura, che intorno.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	50	*1	15	*7	15	3	50	3
432	29. **Recitativ** und **Arie** für Baß. »Così dunque tradisci.« »Aspri rimorsi atroci.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	5	*—	40	*6	—	—	—	—
436	30. **Terzett** für 2 Soprane u. Baß. »Ecco, quel fiero.« Mit Begleitung von 3 Bassethörnern	—	30	*1	15	*2	25	—	—	—
437	31. **Terzett** für 2 Soprane und Baß. »Mi lagnerò tacendo.« Begl.: 2 Klarinetten, 1 Bassethorn	—	45							
479	32. **Quartett** für Sopran, Tenor u. 2 Bässe. »Dite almeno, in che mancai.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte	1	50	*3	—	*7	90	—	—	—

Köchel-Verz. Nr.		Partitur		Sing-Stimmen		Orch.-Stimmen N. Ausg		A. Ausg.		Nr.
		M	Pf	M	Pf	M	Pf	M	Pf	
480	33. **Terzett** für Sopran, Tenor und Baß. »Mandina amabile.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner .	1	20	*2	25	*8	25	—	—	—
505	34. **Recitativ** und **Rondo** für Sopran. »Ch' io mi scordi« »Non temer amato bene« für Sopran mit obligatem Klavier. Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	65	*1	15	2	55	4	—	(6)
512	35. **Recitativ** und **Arie** für Baß. »Alcandro, lo confesso.« »Non so d'onde viene.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner . . .	1	20	*1	15	*7	50	3	50	(12)
513	36. **Arie** für Baß. »Mentre ti lascio, o figlia.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	20	*1	15	*7	15	3	—	(9)
528	37. **Recitativ** und **Arie** für Sopran. »Bella mia fiamma.« »Resta, o cara.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	35	*—	75	*6	—	3	—	(2)
538	38. **Arie** für Sopran. »Ah, se in ciel.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner	1	50	*—	75	*5	25	—	—	—
539	39. **Ein deutsches Kriegslied.** „Ich möchte wohl der Kaiser sein." Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Piccolo, 2 Hörner, große Trommel und Becken	—	45							
541	40. **Ariette** für Baß. »Un baccio di mano.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner . . .	—	60	*—	75	*4	90	—	—	—
549	41. **Kanzonette.** »Più non si trovano« für 2 Soprane und Baß mit Begleitung von 3 Bassethörnern	—	30	*—	40	*—	75	—	—	—
578	42. **Arie** für Sopran. »Alma grande, e nobil core.« Begl.: 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Baß .	—	90	*—	75	*5	25	—	—	—
582	43. **Arie** für Sopran. »Chi sà, chi sà, qual sia.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner .	—	90							
583	44. **Arie** für Sopran. »Vado, ma dove? — oh Dei!« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner	—	75	*—	75	*4	90	—	—	—
584	45. **Arie** für Baß. »Rivolgete a lui lo sguardo.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken	1	35	*1	15	*7	15	—	—	—
612	46. **Arie** für Baß. »Per questa bella mano« mit obligatem **Kontrabaß**, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörnern	1	5	*—	75	*6	40	—	—	—
625	47. **Komisches Duett** für Sopran und Baß. „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir." Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner . . .	—	60	*—	75	*4	50	—	—	—

Köchel-Verz. Nr.		ℳ	₰
	Serie 7. 1. Abtheilung.		
	Ein- und mehrstimmige Lieder mit Klavierbegleitung.		
	In 1 broschirten Bande. Kompl. Nr. 1—40	7	—
	In elegantem Originalleinenband	9	—
52	1. **„Daphne, deine Rosenwangen"**	—	30
53	2. **An die Freude.** „Freude, Königin der Weisen"	—	30
147	3. **„Wie unglücklich bin ich nicht"**	—	30
148	4. **„O heiliges Band"**	—	30
149	5. **Die großmüthige Gelassenheit.** „Ich hab' es längst gesagt"	—	30
150	6. **„Was ich in Gedanken"**	—	30
151	7. **Die Zufriedenheit im niedrigen Stande.** „Ich trachte nicht nach solchen Dingen"	—	30
152	8. **Ridente la calma.** „Der Sylphe des Friedens"	—	45
307	9. **Oiseaux, si tous les ans.** „Wohl lauscht ein Vöglein"	—	30
308	10. **Dans un bois solitaire.** „Einsam ging ich jüngst"	—	45
349	11. **Die Zufriedenheit.** „Was frag ich viel nach Geld und Gut"	—	30
350	12. **Wiegenlied.** „Schlafe, mein Prinzchen, es ruh'n"	—	30
	12b. **Wiegenlied.** „Schlafe, mein Prinzchen, es ruh'n" (tief)	—	30
351	13. **Komm, liebe Zither.** (Für Sopran mit Begleitung der Mandoline	—	30
390	14. **An die Hoffnung.** „Ich würd' auf meinem Pfade"	—	30
391	15. **An die Einsamkeit.** „Sei du mein Trost"	—	30
392	16. **„Verdankt sei es dem Glanze"**	—	30
441	17. **Das Bandel.** „Liebes Mandel, wo is's Bandel". Scherzhaftes Terzett für Sopran, Tenor und Baß	—	90
468	18. **Maurer-Gesellenlied.** „Die ihr einem neuen Grade"	—	30
472	19. **Der Zauberer.** „Ihr Mädchen flieht Damöten ja"	—	30
473	20. **Die Zufriedenheit.** „Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier"	—	30
474	21. **Die betrogene Welt.** „Der reiche Thor, mit Gold geschmücket"	—	30
476	22. **Das Veilchen.** „Ein Veilchen auf der Wiese stand"	—	30
483	23. **Lied** mit Chor und Orgelbegleitung. „Zerfließet heut', geliebte Brüder"		30
484	24. **Dreistimmiger Chorgesang** mit Orgelbegleitung. „Ihr unsre neuen Leiter"	—	30
506	25. **Lied der Freiheit.** „Wer unter eines Mädchens Hand"	—	30
517	26. **Die Alte.** „Zu meiner Zeit"	—	30
518	27. **Die Verschweigung.** „Sobald Damoetas Chloen sieht"	—	30
519	28. **Trennung und Wiedervereinigung.** „Die Engel Gottes weinen"	—	45
520	29. **Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.** „Erzeugt von heißer Phantasie"	—	30
523	30. **Abendempfindung.** „Abend ist's"	—	45
524	31. **An Chloe.** „Wenn die Lieb' aus deinen"	—	45
529	32. **Am Geburtstage des Fritz.** „Es war einmal, ihr Leute." (Einst lebte, so erzählet)	—	30
530	33. **Das Traumbild.** „Wo bist du, Bild"	—	30
531	34. **Die kleine Spinnerin.** „Was spinnst du, fragte"	—	30
532	35. **Terzett** für Sopran, Tenor und Baßstimme. »Grazie agl' inganni tuoi.« Begleitung: Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Baß	—	90
579	36. **„Un moto di gioja."** „Schon klopfet mein liebender"	—	30
596	37. **Sehnsucht nach dem Frühlinge.** „Komm, lieber Mai"	—	30
597	38. **Im Frühlingsanfang.** „Erwacht zu neuem Leben	—	30
598	39. **Das Kinderspiel.** „Wir Kinder, wir schmecken"	—	30
619	40. **Eine kleine deutsche Kantate.** „Die ihr des Unermeßlichen"	—	75

Köchel-Verz. Nr.		ℳ	₰
	Serie 7. 2. Abtheilung.		
	Kanons.		
	In 1 broschirten Bande. Nr. 41—61. Nur komplet	3	—
	In elegantem Originalleinenband	5	—
228	41. „Ach, zu kurz ist unseres Lebens Lauf.“ Für 4 Singstimmen.		
229	42. „Sie ist dahin.“ Für 3 Singstimmen.		
230	43. „Selig, selig alle.“ Für 2 Singstimmen.		
231	44. „Laßt froh uns sein.“ „L. m. l. a.“ Für 6 Singstimmen.		
232	45. „Wer nicht liebt Wein und Weiber.“ „Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli.“ Für 4 Singstimmen.		
233	46. „Nichts labt mich mehr als Wein.“ L. m. d. a. r. s.“ Für 3 Singstimmen.		
234	47. „Essen, Trinken, das erhält.“ „Bei der Hitz im Sommer eß ich.“ Für 3 Singstimmen.		
347	48. „Wo der perlende Wein im Glase blinkt.“ Für 6 Singstimmen.		
348	49. „V'amo di core teneramente.“ Für 3 Chöre zu je 4 Stimmen.		
507	50. „Heiterkeit und leichtes Blut.“ Für 2 Soprane und Tenor.		
508	51. „Auf das Wohl aller Freunde.“ Für 3 Singstimmen.		
553	52. „Alleluja.“ Für 4 Singstimmen.		
554	53. „Ave Maria.“ Für 4 Singstimmen.		
555	54. „Lacrimoso son io.“ „Ach, zum Jammer bin ich.“ Für 4 Singstimmen.		
556	55. Grechtelts enk.“ „Alles Fleisch.“ Für 4 Singstimmen.		
557	56. „Nascoso è il mio sol.“ Für 4 Singstimmen.		
558	57. „Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetz.“ „Alles ist eitel.“ Für 4 Singstimmen.		
559	58. Difficile, lectu mihi Mars. „Nimm ist's gleich warm.“ Für 3 Singstimmen.		
560	59a. O du eselhafter Martin. „Gähnst du Fauler, du schon wieder.“ Für 4 Singstimmen.		
560	59b. „O du eselhafter Peierl.“ Für 4 Singstimmen.		
561	60. Bona nox, bist a rechta Ox. „Gute Nacht, bis der Tag erwacht.“ Für 4 Singstimmen.		
562	61. Caro bel idol mio. „Ach süßes, theures Leben.“ Für 3 Singstimmen.		

Instrumental-Musik.

Köchel-Verz. Nr.	**Orchester-Werke.**	Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
	Serie 8.				
	Symphonien.				
	Band I. Nr. 1—21	21	75	—	—
	In elegantem Originalleinenband	23	75	—	—
	Band II. Nr. 22—34	20	70	—	—
	In elegantem Originalleinenband	22	70	—	—
	Band III. Nr. 35—41	21	60	—	—
	In elegantem Originalleinenband	23	60	—	—
16	1. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Es dur C	1	20	*7	50
17	2. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur C	1	5	*7	50
18	3. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Fagott. Es dur C	1	35	*8	50

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
19	4. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Bässe, 2 Oboen, 2 Hörner. Ddur C	1	5	*6	75
22	5. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Bdur C	1	5	*6	—
43	6. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Fdur C	1	20	*8	50
45	7. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. Ddur C	1	20	*9	50
48	8. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. Cdur 3/4	1	50	*10	—
73	9. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. Cdur C	1	35	*9	50
74	10. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Gdur C	1	5	*7	—
84	11. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Ddur C.	1	35	*8	25
110	12. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Das Andante hat 2 Flöten und 2 Fagotte. Gdur 3/4	1	35	*7	50
112	13. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Fdur 3/4	1	20	*7	50
114	14. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner. Adur C	1	35	*8	—
124	15. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Gdur 3/4	1	20	*6	25
128	16. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Cdur 3/4	1	20	*7	50
129	17. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Gdur C	1	50	*7	50
130	18. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner in F, 2 Hörner in C. Fdur C.	1	65	*12	—
132	19. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 4 Hörner in Es. Esdur C.	1	65	*12	50
133	20. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten. Das Andante mit einer obligaten Flöte. Ddur C	1	65	*12	50
134	21. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner. Adur 3/4	1	65	3	15
162	22. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Bässe. Cdur C.	1	20	2	55
181	23. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten. Ddur C	1	35	2	70
182	24. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Bdur C.	1	20	2	25
183	25. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner in G und 2 Hörner in B, 2 Fagotte. Gmoll C	1	65	3	75
184	26. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten. Esdur C.	1	80	3	90
199	27. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner. Gdur 3/4	1	50	2	85
200	28. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten. Cdur 3/4	1	95	3	—
201	29. **Symphonie** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Adur C.	2	10	3	15
202	30. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten. Ddur 3/4	1	50	3	15

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
297	31. **Symphonie** (Pariser) für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. D dur C	3	30	7	5
318	32. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten. G dur C	1	50	3	60
319	33. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. B dur 3/4	2	25	4	65
338	34. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. C dur C	3	—	5	70
385	35. **Symphonie** (neue Haffner-) für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken. D dur C	3	—	5	25
425	36. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten und Pauken. C dur 3/4	3	60	4	95
444	37. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Das Andante hat noch eine Flöte. G dur 3/4	1	50	3	45
504	38. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. D dur C. Ohne Menuett	3	30	6	15
543	39. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Es dur C	3	45	5	70
550	40. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. G moll C	3	90	7	20
551	41. **Symphonie** mit Fuge (Jupiter-) für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. C dur C	4	35	6	60

Serie 9.

Kassationen, Serenaden und Divertimentos für Orchester.

	Band I. Nr. 1—14	37	80	—	—
	In elegantem Originalleinenband	39	80	—	—
	Band II. Nr. 15.—31	18	30	—	—
	In elegantem Originalleinenband	20	30	—	—
63	1. **Kassation** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, G dur 2/4	1	65	*9	75
99	2. **Kassation** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur 2/4	1	35	*8	25
100	3. **Serenade** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten. D dur C	2	10	*14	25
101	4. **Serenade** für 2 Violinen und Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Flöte, Fagott. F dur C	—	60	*4	15
185	5. **Serenade** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur C	3	—	*22	15
203	6. **Serenade** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Flöten, Fagott, 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur C	3	—	*23	25
204	7. **Serenade** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, Fagott und 2 Trompeten. D dur C	3	60	*25	80
239	8. **Serenade** (für 2 kleine Orchester) für 2 Principal-Violinen, Viola, Kontrabaß; ferner 2 Violinen, Viola, Violoncell und Pauken. D dur 2/4	1	50	*10	50
250	9. **Serenade** (Haffner-) für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Fagotte und 2 Trompeten. D dur C	7	80	11	10

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
286	10. **Notturno** für 4 Orchester: 4 mal 2 Violinen, Viola, Baß und 2 Hörner. D dur 3/4	2	70	*12	—
320	11. **Serenade** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten (Flautino), 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner (Posthorn), 2 Trompeten und Pauken. D dur C	5	85	8	55
361	12. **Serenade** für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte, Kontrafagott oder Kontrabaß. B dur C	4	50	*27	75
375	13. **Serenade** für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Es dur C	2	25	*10	50
388	14. **Serenade** für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. C moll C	1	95	*13	50
113	15. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Hörner und 2 Fagotte. Es dur C	1	35	*9	75
131	16. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, Oboe, Fagott und 4 Hörner. D dur C	2	70	*15	40
166	17. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Hörner und 2 Fagotte. Es dur C	1	5	*9	40
186	18. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Hörner und 2 Fagotte. B dur 3/4	—	75	*7	50
187	19. **Divertimento** für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken. C dur C	—	75	*5	25
188	20. **Divertimento** für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken. C dur 3/4	—	60	*6	—
205	21. **Divertimento** für Violine, Viola, Fagott, 2 Hörner und Baß. D dur C	1	5	*7	15
213	22. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. F dur C	—	75	*4	90
240	23. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. B dur 3/4	—	90	*6	—
247	24. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Baß. F dur C	1	95	*11	65
251	25. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, Oboe, 2 Hörner und Baß. D dur C	2	25	*13	90
252	26. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. Es dur 6/8	—	60	*3	—
253	27. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. F dur 2/4	—	75	*4	50
270	28. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. B dur C	—	90	*6	—
287	29. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Baß. B dur 3/4	2	40	*27	—
289	30. **Divertimento** für 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. Es dur 3/4	—	90	*7	15
334	31. **Divertimento** für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Baß. D dur C	2	70	*14	65

Serie 10.

Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke für Orchester (auch für Harmonika und Orgelwalze).

	Nr. 1—21 in einem brosch. Bande	5	85	—	—
	In elegantem Originalleinenband	7	85	—	—
189	1. **Marsch** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur 2/4	—	45	*3	40
214	2. **Marsch** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten. C dur 2/4	—	45		
215	3. **Marsch** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur C	—	45	*3	75

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
237	4. **Marsch** für 2 Violinen und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten. D dur 2/4	—	45	*4	15
248	5. **Marsch** für 2 obligate Violinen, Viola, Baß, 2 Hörner. F dur 2/4	—	45	*2	25
249	6. **Marsch** (Haffner) für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur C	—	45	*4	50
290	7. **Marsch** für Violine, Viola, Baß und 2 Hörner. D dur 2/4	—	45	*1	85
335	8. 2 **Märsche** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten. D dur C, D dur 2/4	—	60	*3	75
408	9. 3 **Märsche** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Trompeten. C dur C. D dur C. C dur C	1	20	*8	25
121	10. **Allegro (Schlußsatz einer Symphonie)** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner. D dur 3/8	—	60	*4	50
409	11. **Menuett (Mittelsatz einer Symphonie)** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. C dur 3/4	—	60	*5	25
477	12. **Maurerische Trauermusik** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, Klarinette, Bassethorn, Kontrafagott u. 2 Hörner. C moll C	—	60	1	50
522	13. **Ein musikalischer Spaß (Bauern-Symphonie oder „Die Dorfmusikanten")** für 2 Violinen, Viola, Baß und 2 Hörner. F dur C	1	50	2	70
292	14. **Sonate** für Fagott und Violoncell. B dur C	—	60	*1	50
410	15. **Kleines Adagio** für 2 Bassethörner und Fagott. F dur C	—	30	*1	—
411	16. **Adagio** für 2 Klarinetten und 3 Bassethörner. B dur 3/4	—	45	*3	75
356	17. **Adagio** für Harmonika. C dur 2/2	—	30	—	—
617	18. **Adagio** und **Rondo** für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncell. C moll 6/8	1	35	—	—
608	19. **Phantasie.** Ein Orgelstück für eine Uhr. F moll C	—	90	—	—
616	20. **Andante** für eine Walze in eine kleine Orgel. F dur 2/4	—	60	—	—
445	21. **Marsch** für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Baß. F dur C	—	30	*2	25

Serie 11.

Tänze für Orchester.

	In einem brosch. Bande. Komplet	15	—	—	—
	In elegantem Originalleinenband	17	—	—	—
568	1. 12 **Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Piccolo	1	65	*11	25
585	2. 12 **Menuette** für 2 Violinen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, kleine Flöte und Baß	1	65	*12	—
599	3. 6 **Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, kleine Flöte, 2 Fagotte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	—	90	*8	25
601	4. 4 **Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, kleine Flöte, Leier, 2 Fagotte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	—	75	*6	40
604	5. 2 **Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	—	45	*4	50
509	6. 6 **deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	1	35	*11	25
536	7. 6 **deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Piccolo	—	75	*7	15

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
567	8. **6 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Piccolo	1	5	*8	65
571	9. **6 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Piccolo, Becken und Tamburin	1	20	*10	90
586	10. **12 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, Piccolo, 2 Fagotte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken (Tamburin)	1	80	*15	75
600	11. **6 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Flöten, Pickelflöte, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	1	20	*8	65
602	12. **4 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten (Pickelflöte), 2 Fagotte, Leier, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	—	75	*6	40
605	13. **3 deutsche Tänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, Pickelflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Posthörner, 2 Trompeten, Pauken und Schellen	—	75	*6	75
123	14. **Kontretanz** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner	—	30	*2	65
267	15. **4 Kontretänze** für 2 Violinen, Baß, Flöte, Fagott, 2 Oboen und 2 Hörner	—	45	*4	50
461	16. **5 Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen (Flöten), 2 Fagotte und 2 Hörner	—	75	*5	25
462	17. **6 Kontretänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner	—	60	*3	—
463	18. **2 Menuette** mit eingeführten Kontretänzen für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott	—	60	*3	—
510	19. **9 Kontretänze** oder **Quadrillen** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Pickelflöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, große Trommel und Becken	1	5	*8	25
535	20. **Kontretanz (La bataille)** für 2 Violinen, Baß, Pickelflöte, 2 Klarinetten, Fagott, Posaune und Trommel	—	45	*3	40
587	21. **Kontretanz („Der Sieg vom Helden Coburg")** für 2 Violinen, Baß, Oboe, Flötte, Fagott und Trompete	—	45	*2	65
603	22. **2 Kontretänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, Piccolo, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	—	45	*4	90
609	23. **5 Kontretänze** für Flöte, 2 Violinen, Baß und Trommel	—	60	*3	75
610	24. **Kontretanz („Les filles malicieuses")** für 2 Violinen, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner	—	30	*2	65

Serie 12.

Koncerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester.

	I. Band. Violinkoncerte Nr. 1—10	20	55	—	—
	In elegantem Originalleinenband	22	55	—	—
	II. Band. Koncerte für ein Blasinstrument und Orchester. Nr. 11—20	19	80	—	—
	In elegantem Originalleinenband	21	80	—	—
207	1. **Koncert** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur C	2	25	*10	90
211	2. **Koncert** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. D dur C	1	95	*9	75
216	3. **Koncert** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. G dur C	2	85	*13	50

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
218	4. **Koncert** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. D dur C	2	55	4	50
219	5. **Koncert** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. A dur C	2	70	*17	25
261	6. **Adagio** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner. E dur C	—	60	*3	50
269	7. **Rondo concertant** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur 6/8	—	90	*6	50
373	8. **Rondo** für Violine. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. C dur 2/4	—	90	*5	25
190	9. **Koncertone** für 2 Solo-Violinen. Begleitung: 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten. C dur C	3	60	*23	50
364	10. **Koncertante Symphonie** für Violine u. Viola. Begleitung: 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Es dur C	4	95	6	—
191	11. **Koncert** für Fagott. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur C	1	80	*12	75
299	12. **Koncert** für Flöte und Harfe. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. C dur C	4	20	5	40
313	13. **Koncert** für Flöte. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. G dur C	2	55	4	65
314	14. **Koncert** für Flöte. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner D dur C	2	10	3	90
315	15. **Andante** für Flöte. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. C dur 2/4	—	75	1	20
412	16. **Koncert** für Horn. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte. D dur C	1	35	*8	65
417	17. **Koncert** für Horn. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Es dur C	1	65	*11	25
447	18. **Koncert** für Horn. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Fagotte. Es dur C	1	80	*13	90
495	19. **Koncert** für Horn. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Es dur C	1	80	*11	25
622	20. **Koncert** für Klarinette. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner. A dur C	4	65	6	60

Kammer-Musik.

Serie 13.

Streich-Quintette.

	In 1 brosch. Bande. Komplet. — Stimmen in Umschlag	14	70	24	—
	In elegantem Originalleinenband. — Stimmen in 5 eleganten Originalbänden	16	70	34	—
174	1. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell. B dur C	1	95	3	—
406	2. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell. C moll C	1	65	2	70
407	3. **Quintett** für Violine, 2 Violen, Horn, Violoncell (oder statt des Horns ein 2. Violoncell). Es dur C	1	20	1	95
515	4. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. C dur C	2	55	4	20
516	5. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell. G moll C	2	10	3	75
581	6. **Quintett** für 1 Klarinette, 2 Violinen, Viola, Violoncell. A dur C	1	80	2	70
593	7. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell. D dur 3/4	2	10	3	—
614	8. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell. Es dur 6/8	2	10	3	45
525	9. **Eine kleine Nachtmusik** für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß. G dur C	1	5	1	95

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
	Serie 14. **Streich-Quartette für 2 Violinen, Viola, Violoncell.**				
	Partitur in 1 brosch. Bande. Komplet. — Stimmen in 4 broschirten Bänden	25	50	43	—
	Partitur in elegantem Originalleinenband. — Stimmen in 4 eleganten Originalbänden	27	50	51	—
80	1. **Quartett.** G dur $^3/_4$	—	75	1	20
155	2. **Quartett.** D dur C	—	75	1	20
156	3. **Quartett.** G dur $^3/_8$	—	75	1	20
157	4. **Quartett.** C dur C	—	90	1	35
158	5. **Quartett.** F dur $^3/_4$	—	75	1	20
159	6. **Quartett.** B dur C	—	90	1	35
160	7. **Quartett.** Es dur C	—	75	1	35
168	8. **Quartett.** F dur C	—	75	1	35
169	9 **Quartett.** A dur $^3/_4$	—	90	1	35
170	10. **Quartett.** C dur $^3/_4$	—	90	1	35
171	11. **Quartett.** Es dur C	—	90	1	35
172	12. **Quartett.** B dur $^3/_4$	—	90	1	35
173	13. **Quartett.** D moll C	—	90	1	35
387	14. **Quartett.** G dur C	1	50	2	40
421	15. **Quartett.** D moll C	1	20	1	95
428	16. **Quartett.** Es dur C	1	35	2	40
458	17. **Quartett.** B dur $^6/_8$	1	35	2	40
464	18. **Quartett.** A dur $^3/_4$	1	65	2	55
465	19. **Quartett.** C dur $^3/_4$	1	80	2	70
499	20. **Quartett.** D dur C	1	80	2	70
575	21. **Quartett.** D dur C	1	50	1	95
589	22. **Quartett.** B dur $^3/_4$	1	50	2	10
590	23. **Quartett.** F dur C	1	80	2	55
136	24. **Divertimento.** D dur C	—	90	1	35
137	25. **Divertimento.** B dur C	—	75	1	20
138	26. **Divertimento.** F dur C	—	75	1	35
546	27. **Adagio** und **Fuge.** C moll $^3/_4$	—	75	1	5
285	28. **Quartett** für Flöte, Violine, Viola und Violoncell. D dur C	1	20	1	80
298	29. **Quartett** für Flöte, Violine, Viola u. Violoncell. A dur C	—	90	1	35
370	30. **Quartett** für Oboe, Violine, Viola und Violoncell. F dur C	1	5	1	95
	Serie 15. **Streich-Duos und -Trios.**				
	Partitur in 1 brosch. Bande. Komplet. — Stimmen in Umschlag	3	45	5	40
	Partitur in elegantem Originalleinenband. — Stimmen in elegantem Originalleinenband	5	45	7	40
423	1. **Duo** für Violine und Viola. G dur C	—	90	1	20
424	2. **Duo** für Violine und Viola. B dur C	—	90	1	5
487	3. **Duo** für 2 Violinen. C dur $^3/_4$	—	45	—	45
563	4. **Divertimento** für Violine, Viola und Violoncell. Es dur C	2	25	3	45
	Klavier-Musik. **Serie 16.** **Für ein, zwei oder drei Klaviere und Orchester.**				
	Band I. Nr. 1—8	23	40	—	—
	In elegantem Originalleinenband	25	40	—	—
	Band II. Nr. 9—16	25	30	—	—
	In elegantem Origialleinenband	27	30	—	—

Köchel-Berz Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
	Band III. Nr. 17—21	21	90	—	—
	In elegantem Originalleinenband	23	90	—	—
	Band IV. Nr. 22—28	27	90	—	—
	In elegantem Originalleinenband	29	90	—	—
37	1. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. F dur C	2	90	*9	—
39	2. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur C	2	70	*9	30
40	3. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten. D dur C	2	70	*11	25
41	4. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Hörner. G dur 3/4	2	70	*11	50
175	5. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. D dur C.	2	85	*13	50
238	6. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. B dur C	2	55	*12	75
242	7. **Koncert** für 3 Klaviere. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. F dur C	6	30	*21	—
246	8. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. C dur C	2	85	*12	—
271	9. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. Es dur C	4	20	*16	50
365	10. **Koncert** für 2 Klaviere. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. Es dur C	3	90	6	90
413	11. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. F dur 3/4	2	70	*11	25
414	12. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. A dur C	2	50	*10	75
415	13. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten und Pauken. C dur C	3	50	*14	25
449	14. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß (2 Oboen, 2 Hörner ad libitum). C moll 3/4	3	—	*11	50
450	15. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. B dur C	3	60	5	55
451	16. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken. D dur C	4	20	*20	25
453	17. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. G dur C	4	40	*18	75
456	18. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. B dur C	5	10	*17	25
459	19. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. F dur C	5	—	*17	25
466	20. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken. D moll C	4	50	6	75
467	21. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken. C dur C	4	50	7	5
482	22. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Es dur C	5	25	7	20
488	23. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. A dur C	2	35	6	30

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Orch.-Stimmen ℳ	Orch.-Stimmen ₰
491	24. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. C moll 3/4	5	10	6	90
503	25. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. C dur C	5	40	6	30
537	26. **Koncert (Krönungs-)** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken ad libitum. D dur C	4	50	7	5
595	27. **Koncert** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. B dur C	4	5	*17	25
382	28. **Koncert-Rondo** für Klavier. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. D dur 2/4	1	35	6	—

Serie 17.

Klavier-Quintett, -Quartette, -Trios.

	I. Abth. Nr. 1—3. Partitur und Stimmen			10	65
	In elegantem Originalleinenband			12	65
	II. Abth. 4—11. Trios. Part. und Stimmen			18	15
	In 3 eleganten Originalleinenbänden			24	15
452	1. **Quintett** für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Es dur C			3	60
478	2. **Quartett** für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. G moll C			3	75
493	3. **Quartett** für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. Es dur C			3	60
254	4. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. B dur 3/4			2	25
442	5. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. D moll C			2	85
496	6. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. G dur C			2	55
498	7. **Trio (Kegelstatt-)** für Klavier, Klarinette und Viola. Es dur 6/8			2	55
502	8. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. B dur C			2	70
542	9. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. E dur 3/4			2	55
548	10. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. C dur C			2	10
564	11. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell. G dur C			1	95

Serie 18.

Sonaten und Variationen für Klavier und Violine.

	Band I. Nr. 1—23			20	—
	In 2 eleganten Originalleinenbänden			24	—
	Band II. Nr. 24—45			32	60
	In 2 eleganten Originalleinenbänden			36	60

		ℳ	₰
6	1. **Sonate.** C dur C	1	20
7	2. **Sonate.** D dur C	—	90
8	3. **Sonate.** B dur C	—	75
9	4. **Sonate.** G dur C	—	90
10	5. **Sonate.** B dur C	—	90
11	6. **Sonate.** G dur 3/4	—	75
12	7. **Sonate.** A dur C	—	90
13	8. **Sonate.** F dur 2/4	—	90
14	9. **Sonate.** C dur C	1	20
15	10. **Sonate.** B dur 3/4	—	75
26	11. **Sonate.** Es dur 3/4	—	75
27	12. **Sonate.** G dur 2/4	—	77
28	13. **Sonate.** C dur C	—	75
29	14. **Sonate.** D dur C	—	60
30	15. **Sonate.** F dur C	—	75
31	16. **Sonate.** B dur C	—	90
55	17. **Sonate.** F dur C	1	5
56	18. **Sonate.** C dur 3/4	1	50
57	19. **Sonate.** F dur 2/4	1	20
58	20. **Sonate.** Es dur C	1	5
59	21. **Sonate.** C moll 3/4	1	5
60	22. **Sonate.** E moll C	1	35
61	23. **Sonate.** A dur 3/4	1	5
296	24. **Sonate.** C dur C	1	65
301	25. **Sonate.** G dur C	1	50
302	26. **Sonate.** Es dur 3/4	1	35
303	27. **Sonate.** C dur C	1	20

Köchel-Verz. Nr.		ℳ	₰
304	28. **Sonate.** Emoll C . . .	1	20
305	29. **Sonate.** Adur $^6/_8$ . . .	1	35
306	30. **Sonate.** Ddur C . . .	2	40
372	31. **Allegro** einer Sonate. Bdur C	1	20
376	32. **Sonate.** Fdur C . . .	1	65
377	33. **Sonate.** Fdur C . . .	1	80
378	34. **Sonate.** Bdur C . . .	2	10
379	35. **Sonate.** Gdur $^2/_4$ . . .	1	35
380	36. **Sonate.** Es dur C . . .	1	95
402	37. **Sonate.** Adur $^3/_4$ . . .	—	90
403	38. **Sonate.** Cdur C . . .	1	20
404	39. **Sonate.** Cdur C . . .	—	45
454	40. **Sonate.** Bdur C . . .	2	40
481	41. **Sonate.** Es dur $^3/_4$ . .	2	10
526	42. **Sonate.** Adur $^6/_8$ . .	2	55
547	43. **Sonate.** Fdur C . . .	1	50
359	44. 12 **Variationen** über »La Bergère Silimène«. Gdur C.	1	20
360	45. 6 **Variationen** über »Hélas, j'ai perdu mon amant«. Gmoll $^6/_8$ . .	—	90

Serie 19.

Für Klavier zu 4 Händen (und für 2 Klaviere).

		ℳ	₰
	In 1 brosch. Bande. Komplet	11	70
	In elegantem Originalleinenband	13	70
357	1. **Sonate.** Gdur $^3/_4$	1	20
358	2. **Sonate.** Bdur C	1	20
381	3. **Sonate.** Ddur C	1	20
497	4. **Sonate.** Fdur $^3/_4$	2	70
521	5. **Sonate.** Cdur C	2	25
501	6. **Andante** mit 5 Variationen. Gdur $^2/_4$	—	90
426	7. **Fuge** für 2 Klaviere. Cmoll C	—	75
448	8. **Sonate** für 2 Klaviere. Ddur C	2	55

Serie 20.

Sonaten und Phantasien für Klavier.

		ℳ	₰
	In 1 brosch. Bande. Komplet	17	40
	In elegantem Originalleinenband	19	40
279	1. **Sonate.** Cdur C . . .	—	90
280	2. **Sonate.** Fdur $^3/_4$ . . .	—	75
281	3. **Sonate.** Bdur $^2/_4$ . . .	—	90
282	4. **Sonate.** Es dur C . . .	—	60
283	5. **Sonate.** Gdur $^3/_4$ . . .	—	90
284	6. **Sonate.** Ddur C . . .	1	50
309	7. **Sonate.** Cdur C . . .	1	20
310	8. **Sonate.** Amoll C . . .	1	20
311	9. **Sonate.** Ddur C . . .	1	20
330	10. **Sonate.** Cdur $^2/_4$ . . .	1	5
331	11. **Sonate.** Adur $^6/_8$ (Türk. Marsch)	1	5
332	12. **Sonate.** Fdur $^3/_4$ . .	1	35
333	13. **Sonate.** Bdur C . . .	1	20
457	14. **Sonate.** Cmoll C . .	1	20
545	15. **Sonate.** Cdur C . . .	—	75
570	16. **Sonate.** Bdur $^3/_4$ . .	1	5
576	17. **Sonate.** Ddur $^6/_8$ . .	1	5
394	18. **Phantasie** m. einer Fuge. Cdur C	—	75
396	19. **Phantasie.** Cmoll C .	—	60
397	20. **Phantasie.** Dmoll C .	—	45
475	21. **Phantasie.** Cmoll C .	—	75

Serie 21.

Variationen für Klavier.

		ℳ	₰
	In 1 brosch. Bande. Komplet	9	—
	In elegantem Originalleinenband	11	—
24	1. 8 **Variationen** über ein Allegretto	—	60
25	2. 7 **Variationen** über „Wilhelm von Nassau"	—	60
179	3. 12 **Variationen** über einen Minuett von Fischer.	—	90
180	4. 6 **Variationen** über »Mio caro Adone« von Salieri	—	45
264	5. 9 **Variationen** über »Lison dormait«	—	90
265	6. 12 **Variationen** über »Ah vous dirais-je, Maman«	—	75

Köchel-Verz. Nr.		M	₰
352	7. 8 Variationen über den Marsch der »Mariages Samnites« von Grétry	—	60
353	8. 12 Variationen über »La belle Françoise«	—	75
354	9. 12 Variationen über »Je suis Lindor«	—	90
398	10. 5 Variationen über »Salve tu Domine« von Paisiello	—	60
455	11. 10 Variationen über „Unser dummer Pöbel meint"	—	90
460	12. 8 Variationen über »Come un agnello« von Sarti	—	90
500	13. 12 Variationen über ein Allegretto	—	60
673	14. 9 Variationen über den „Minuett von Duport"	—	75
513	15. 8 Variationen über das Lied: „Ein Weib ist das herrlichste Ding"	—	90

Serie 22.

Kleinere Stücke für Klavier.

	In 1 brosch. Bande. Komplet	7	50
	In elegantem Originalleinenband	9	50
1	1. **Menuett u. Trio.** G dur		
2	2. **Menuett.** F dur		
4	3. **Menuett.** F dur	—	60
5	4. **Menuett.** F dur		
94	5. **Menuett.** D dur		
355	6. **Menuett.** D dur		
485	7. **Rondo.** D dur C	—	60
494	8. **Kleines Rondo.** F dur C	—	60
511	9. **Rondo.** A moll $^6/_8$	—	75
399	10. (**Klaviersuite**) Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande. C dur C	—	60
401	11. **Fuge.** G moll C	—	45
3	12. **Allegro.** B dur $^2/_4$	—	30
312	13. **Allegro** einer Sonate. G moll $^3/_4$	—	60
533	14. **Allegro** und **Andante.** F dur C	1	5
236	15. **Andantino.** Es dur $^3/_4$	—	30
540	16. **Adagio.** H moll C	—	45
574	17. **Eine kleine Gigue.** G dur $^6/_8$	—	30
624	18. **36 Kadenzen**	3	15
	Einzeln:		
175	1. **Kadenzen** zum Koncert in D dur. Ser. 16. Nr. 5	—	30
271	2. **Kadenzen** zum Koncert in Es dur. Ser. 16. Nr. 9	—	60
382	3. **Kadenz** zum Rondo in D dur. Ser. 16. Nr. 8	—	30
414	4. **Kadenzen** zum Koncert in A dur. Ser. 16. Nr. 12.	—	60
415	5. **Kadenzen** zum Koncert in C dur. Ser. 16. Nr. 13	—	45
449	6. **Kadenzen** zum Koncert in Es dur. Ser. 16. Nr. 14	—	30
450	7. **Kadenzen** zum Koncert in B dur. Ser. 16. Nr. 15	—	45
453	8. **Kadenzen** zum Koncert in G dur. Ser. 16. Nr. 17	—	60
456	9. **Kadenzen** zum Koncert in B dur. Ser. 16. Nr. 18	—	60
459	10. **Kadenzen** zum Koncert in F dur. Ser. 16. Nr. 19.	—	45
488	11. **Kadenz** zum Koncert in A dur. Ser. 16. Nr. 23	—	30
537	12. **Kadenz** zum Koncert in D dur. Ser. 16. Nr. 26	—	30
551	13. **Kadenz** zum Koncert in D dur. Ser. 16. Nr. 16	—	30
595	14. **Kadenz** zum Koncert in B dur. Ser. 16. Nr. 27	—	45

Köchel-Verz. Nr.		Partitur M	Partitur ₰	Stimmen M	Stimmen ₰
	Serie 23.				
	Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.				
	In 1 brosch. Bande. Komplet	4	20	—	—
	In elegantem Originalleinenband	6	20	—	—
67	1. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. Es dur 3/4	—	30	*—	75
68	2. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. B dur C	—	30	*—	75
69	3. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. D dur C	—	30	*—	75
144	4. **Sonate** für 2 Violinen und Orgel oder Baß. D dur C	—	30	*—	75
145	5. **Sonate** für 2 Violinen und Orgel oder Baß. F dur 3/4	—	30	*—	75
212	6. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. B dur C	—	45	*—	75
224	7. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. F dur C	—	60	*1	5
225	8. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. D dur 3/4	—	45	*—	90
244	9. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. F dur 3/4	—	45	*1	5
245	10. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. D dur C	—	45	*—	90
274	11. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. G dur C	—	45	*—	90
278	12. **Sonate** für 2 Violinen, Violoncell, Baß, 2 Oboen, Trompeten, Pauken und Orgel. C dur C	—	75	*1	95
328	13. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. C dur C	—	60	*1	5
329	14. **Sonate** für 2 Violinen, Violoncell, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und Orgel. C dur C	1	5	*2	10
336	15. **Sonate** für 2 Violinen, Baß und Orgel. C dur C	—	75	*1	50
	Serie 24.				
	Supplement.				
	Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke.				
226	1. **Requiem** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, Posaunen, Trompeten, Pauken, Orgel. D moll C	8	—	10	50
	In elegantem Originalleinenband	10	—	—	—
75	2. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. F dur 3/4	1	5	*7	15
76	3. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. F dur C	—	90	*9	—
81	4. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. D dur C	—	90	*7	50
95	5. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen. 2 Trompeten. D dur C	—	90	*7	15
96	6. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. C dur	—	90	*9	—
97	7. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. D dur	1	5	*9	—
	Symphonien Nr. 2—7 in 1 brosch. Bande	4	80	—	—
	In elegantem Originalleinenband	6	80	—	—
Anhg. 9	7a. **Koncertantes Quartett** für Oboe, Klarinette, Horn u. Fagott mit Begleitung	6	60	—	—
102	8. **Finale** einer Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten	—	90	—	—
120	9. **Finale** einer Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, Trompeten, Pauken	—	60	—	—
163	10. **Finale** einer Symphonie. Dieselbe Besetzung	—	75	—	—
Anhg. 10	10a. **Ballettmusik** zur Pantomime »Les petits riens«	2	10	—	—

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Stimmen ℳ	Stimmen ₰
291	11. **Fuge** für 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte. (Fragment)	—	30	—	—
32	12. **Galimathias musicum** für Klavier und Orchester (Partiturentwurf)	1	35	—	—
65a	13. **Sieben Menuette** mit Trio	—	60	—	—
122	13a. **Menuett** ohne Trio für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner	—	30	—	—
363	14. **Drei Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Klarinetten, Pauken	—	30	—	—
—	14a. **2 Menuette** für 2 Violinen, Baß, Flöte, 2 Oboen u. 2 Trompeten (2 Hörner)	—	30	—	—
106	15. **Ouverture** und 3 **Kontretänze** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner	—	75	—	—
606	16. **Sechs ländlerische Tänze** für Orchester. Uebertr. für 2 Violinen und Baß	—	30	—	—
607	17. **Kontretanz „Il trionfo delle donne"** für Orchester. (Fragment)	—	30	—	—
446	18. **Musik** zu einer Pantomime für 2 Violinen, Viola, Baß (Fragment)	—	60	—	—
268	19. **Koncert** für die Violine, Begl.: 2 Viol. Viola, Baß, Flöte, 2 Fagotte, 2 Oboen, 2 Hörner. Es dur C. Partitur ℳ 4.5			*15	75
293	20. **Koncert** für Oboe. Begleitung: 2 Violinen, 2 Violen, Baß, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte. F dur C. Partitur 60 ₰	4	80	—	—
371	21. **Koncert-Rondo** für Horn. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Oboen, 2 Hörner. Es dur 2/4				
	Koncerte Nr. 19—21 in elegantem Originalleinenbande	6	80	—	—
Anhg. 56	21a. **Koncert** für Klavier und Violine mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Baß (Fragment)	—	—	—	—
46	22. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. B dur.	1	80	—	—
Anhg. 91	22a. **Quintett** für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell (Fragment)	—	—	—	—
266	23. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Fragment)	—	—	—	—
Anhg. 72	23a. **Trio** für 2 Violinen und Baß. B dur	—	45	—	—
395	24. **Kleine Phantasie** für Pianoforte	—	45	—	—
153/154	25. **Zwei Fugen** für Pianoforte	—	45	—	—
400	26. **Erster Satz** einer Sonate für Pianoforte	—	75	—	—
534	27. **Kontretanz „Das Donnerwetter"** für Orchester. Bearbeit. für Pianoforte	—	30	—	—
594	27a. **Adagio** und **Allegro** für eine Orgelwalze. Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen. F moll 3/4	—	90	—	—
115	28. **Missa brevis** für 4 Singstimmen und Orgel. Mit Nr. 48a	2	40	—	—
427	29. **Missa** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel	9	60	*44	25
	In elegantem Originalleinenband	11	60	—	—
Anhg. 21	30. **Lacrymosa** für 4 Singstimmen, Baß und Orgel	—	30	—	—
44	31. **Antiphone „Cibavit eos"** für 4 Singstimmen und Orgel	—	30	—	—
91	32. **Kyrie** für 4 Singstimmen, Violine, Baß und Orgel	—	45	—	—
116	33. **Kyrie** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß u. Orgel	—	45	—	—
221	34. **Kyrie** für 4 Singstimmen und Orgel	—	—	—	—
337	35. **Credo** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel	—	—	—	—
429	36a, b. **Kantate „Dir Seele des Weltalls"** für 2 Tenöre und Baß, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, Flöte, Klarinette, 2 Hörner, Fagott	1	65	—	—

Köchel-Verz. Nr.		Partitur ℳ	Partitur ₰	Stimmen ℳ	Stimmen ₰
422	37. **L'Oca del Cairo.** Opera buffa in 2 Akten	4	20	—	—
	In elegantem Originalleinenband	6	20	—	—
430	38. **Lo Sposo deluso.** Opera buffa in 2 Akten	3	30	—	—
	In elegantem Originalleinenband	5	30	—	—
71	39. **Arie** für Tenor. »Ah più tremar«. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner (Fragment)	—	—	—	—
119	40. **Arie** für Sopran. „Der Liebe himmlisches Gefühl." Mit Pianofortebegleitung	—	60	—	—
178	41. **Arie** für Sopran. »Ah spiegarti, o Dio.« Mit Pianofortebegleitung	—	60	—	—
389	42. **Duett** für 2 Tenöre. „Welch ängstliches Beben." Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, Oboe, Fagott, 2 Hörner. (Fragment)	—	—	—	—
433	43. **Arie** für eine Baßstimme. „Männer suchen stets zu naschen." Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner. (Fragment)	—	—	—	—
434	44. **Terzett** für Tenor und 2 Bässe. »Del gran regno delle Amazoni.« Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. (Fragment)	—	—	—	—
435	45. **Arie** für Tenor. „Müßt' ich auch durch tausend Drachen." Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte, Oboe, Klarinette, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken. (Fragment)	—	—	—	—
438	46. **Terzett** für 2 Soprane und Baß. »Se lontan, ben mio, tu sei«. (Fragment)	—	—	—	—
440	47. **Arie** für Sopran. »In te spero, o sposo amato«.	—	30	—	—
580	48. **Arie** für Sopran. „Schon lacht der holde Frühling". Begl.: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner (Fragment)	—	—	—	—
82	48a. **Arie** für Sopran. »Se ardire, e speranza«. Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten und 2 Hörner. S. Nr. 48	—	—	—	—
393	49. **Solfeggien** für 1 Sopranstimme mit oder ohne Begleitung. (Fragment)	—	—	—	—
Anhg. 5	50. **Scherzhaftes Quartett** für Sopran, 2 Tenöre und Baß. »Caro mio Druck und Schluck«. Mit Pianofortebegleitung. (Fragment)	—	—	—	—
Anhg. 191	51. **Kanon** für 4 Singstimmen	—	—	—	—
232	52. **Kanon** für 4 Singstimmen	—	—	—	—
—	53. **Kanon** für 5 Singstimmen	—	—	—	—
23	54. **Arie „Conservati fedele"** für Sopran und Streichinstrumente. Neue Ausgabe	—	60	—	—
Anhg. 80	55. **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell	1	80	—	—
98	56. **Symphonie** für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen u. 2 Hörner				
164	57. **Sechs Menuette** für 2 Violinen, Baß, 2 Oboen (Flöte) und 2 Trompeten (2 Hörner)	—	60	—	—

Revisionsberichte.

		ℳ	₰
Serie I—III und XXIV, Nr. 1, 28 und 29.	**Messen und Requiem. Litaneien und Vespern. Kleinere geistliche Gesangwerke.** (Revisoren: J. Brahms, F. Espagne, L. v. Köchel, G. Nottebohm, Ph. Spitta, P. Graf Waldersee)	1	20
Serie IV.	**Kantaten und Oratorien.** (Revisor: Ph. Spitta.) Mit Serie XXIII	—	50
Serie V.	**Opern und Balletmusiken.** (Revisoren: J. Rietz, P. Graf Waldersee, Victor Wilder, F. Wüllner)	6	—
Serie VI.	**Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Orchester.** (Revisoren: G. Nottebohm, P. Graf Waldersee)	1	—
Serie VII.	**Lieder und Gesänge mit Pianoforte und Kanons.** (Revisor: G. Nottebohm)	—	75
Serie VIII.	**Symphonien.** (Revisoren: G. Nottebohm, C. Reinecke, P. Graf Waldersee.) S. Serie XXIV	—	—
Serie IX—XI.	**Kassationen, Serenaten, Divertimente, Märsche, kleinere Stücke u. Tänze für Orchester.** (Revisoren: G. Nottebohm, P. Graf Waldersee)	1	50
Serie XII.	**Koncerte für ein Saiten- oder Blasinstrument u. Orchester.** (Revisor E. Rudorff)	—	75
Serie XIII—XXII.	**Streich-Quintette, -Quartette, -Duos und 1 -Trio. — Für ein, zwei oder drei Klaviere und Orchester. — Klavier-Quintette, -Quartette, -Trios. — Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. — Für Klavier zu 4 Händen (und für 2 Klaviere). Sonaten und Phantasien für Klavier. — Variationen für Klavier. — Kleinere Stücke für Klavier.** (Revisoren: O. Goldschmidt, J. Joachim, C. Reinecke, E. Rudorff, P. Graf Waldersee.) S. Serie XXIV	—	—
Serie XXIII.	**Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.** Revisor: Ph. Spitta.) Mit Serie IV	—	50
Serie XXIV.	**Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und einzelne unvollendete Werke.** (Revisoren: J. Brahms, J. Joachim, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. Rudorff, Ph. Spitta, B. Wilder, P. Graf Waldersee.) **Nebst Verzeichnis der benutzten Originalhandschriften zu Serie VIII, XIII—XXII**	1	50

Namen- und Sachregiſter.

„Ach Gott vom Himmel ſieh darein" Choral in der Zauberflöte, II, 595 f.

Adamberger, Tenoriſt I, 712, 746, 756, II, 17 f. 256. Freimaurer II, 111. Über den norddeutſchen Geſang I, 713.

Adlgaſſer, Ant. Caj., Domorganiſt in Salzburg I, 266, 382, 460.

Affligio, Theaterpächter in Wien I, 75 f.

Agnus Dei, in der Meſſe I, 280; in der Litanei I, 302.

Agricola, Joh. Friedr., Kapellmeiſter in Berlin I, 612, II, 76, 79. Kritik v. Glucks Alceſte I, 516.

Aguiari, Lucrezia, gen. la Bastardella, Sängerin I, 125 f.

Albertarelli, Sänger II, 27, 357.

Albertini, convitato di pietra II, 383.

Albrechtsberger, Joh. Georg, Hoforganiſt in Wien I, 809, II, 642.

Allegri, Dom., Komponiſt des Miserere, I, 133.

v. Aman, Jugendfreund M.s I, 376.

Amicis, Anna de, Primadonna I, 157 f.

André, M.s Verkehr mit der Familie in Offenbach II, 537. Kauft M.s handſchriftlichen Nachlaß II, 683 f.

Arco, Graf Georg Anton Felix, Oberſtkämmerer in Salzburg, Gönner M.s I, 375.

Arco, Graf Karl v., Oberküchenmeiſter des Erzbiſch. v. Salzburg I, 689 f. Sein brutales Betragen gegen M. I, 705.

Arie, in der Oper. Aufgabe u. Form I, 179 f. In der erſten Oper M.s I, 92 f.; in Mitridate I, 194 f.; in der opera buffa I, 230 f.

Arioſo, im Recitativ I, 178.

Arnaud, Abbé, Vorkämpfer Glucks in Paris I, 521.

Ascanio in Alba, theatral. Serenate v. Parini u. M. I, 205 f.

Attwood, Thomas, Schüler M.s I, 805 f., 813.

Aurnhammer, Joſephine, Klavierſpielerin in Wien I, 777 f.

Azione sacra, ſ. Oratorium.

Bach, Joh. Chriſt., I, 42 f., 586.

Bach, Phil. Eman., üb. Klavierſpiel I, 12 f. Reformator der Klaviersonate I, 329, II, 165. Vorbild von Haydn I, 329, II, 78, von Mozart 154. Friedrichs II. Accompagniſt II, 78.

Bach, Wilh. Friedem., II, 78 f.

Baglioni, Clementine, Sängerin I, 86.

Baglioni, Tenoriſt II, 441, 565.

Ballet, als Beſtandtheil der Oper I, 179.

Barauius, Henriette, geb. Huſen, Sängerin II, 479.

Bariſani, Dr., Hofmedikus in Salzburg I, 376 f.

Bariſani, Sohn des vorigen, M.s Freund u. Arzt in Wien I, 839 f. II, 345.

Barrington, Daines. Bericht über den achtjährigen M. I, 46.

Baſſi, L., erſter Darſteller des Don Giovanni II, 349, 414.

Baumgarten, Gräfin, Mozarts Gönnerin in München I, 645, 686.

Beatus vir, in der Vesper I, 604.

Beaumarchais, Le mariage de Figaro II, 273, 280; Tarare (Axur) II, 356.

Becke, Joh. Bapt., Flötiſt I, 253, 401, 582. Über M.s Idomeneo I, 649.

Beecké, Ignaz v., Komponiſt u. Klavierſpieler I, 168, 409, 416 f., 564, II, 68, 536.

Beethoven, als Jüngling bei M. II, 40 f. Beziehung zu Mozarts Wittwe II, 59, unterstützt sie bei einer Aufführung II, 682. Über Mozarts Klavierspiel II, 156. Sonatenkomponist II, 170. Liederkomponist II, 75. Über M.s Zauberflöte II, 632 f.
Benda, Franz, Konzertmeister in Berlin II, 77.
Benda, Georg, Kapellmeister in Gotha I, 577, 634. II, 613.
Benedictus, in der Messe I, 279 f.
Benucci, Baßbuffo II, 255 f., 298. Guillelmo in Così fan tutte II, 509.
Berger, Violinist II, 52, 473.
Berlin, Musikalische Zustände unter Friedr. d. Gr. II, 76 f. Das Liebhaberkonzert II, 82. Unter Friedr. Wilhelm II. II, 473 f. Die Entführung v. M. II, 479. Don Giovanni II, 361 f. Die Zauberflöte II, 634.
Bernasconi, Antonia, Sängerin, I, 92, 144 f., II, 255. M.s Urtheil üb. sie I, 711.
Bertati, Textdichter II, 384.
Blanchard, Luftschiffer II, 549.
Böhm, Theaterdirektor I, 609, 610, II, 533, 838.
Bologna. Die Accademia filarmonica I, 141 f. Bedeutung für die Oper I, 176.
Bondini, Pasquale II, 337.
Bondini, Teresa, erste Zerline II, 349 f.
Bono, Kapellmeister in Wien I, 161, 691.
Born, Hofrath II, 48. Freimaurer II, 105 f.
Bouffons, les, in Paris I, 496.
Braganza, Joh. Karl Herzog von, I, 73.
Brandes, Ariadne I, 634.
Braun, v., Reichshofrath in Wien I, 691.
Bretzner, Dichter der Entführung I. 745, 754.
Bridi, Giuf. Ant., Kaufmann, Freund M.s II, 54 f., 686.
Brochard, Johanna, Sängerin, Schülerin M.s II, 6.
Brunetti, Violinist in Salzburg I, 325, 356, 384.
Bullinger, Joh., Geistlicher, Freund d. M.schen Hauses I, 378 f., 554, 562.
Buffani, Baſſiſt II, 26, 256, 274, 298, 517.
Buffani, Sgra, Sängerin II, 308, 516.
Buſtelli, Direktor einer italiän. Operngeſellſchaft II, 337 f.

Caccini, 'älterer Opernkomponiſt I, 173.
Calſabigi, Ranieri de', Operndichter I, 509 f.
Calveſi, Tenoriſt II, 26, 509.
Cambini, Violiniſt I, 531.
Cannabich, Chriſtian, Direktor der Kapelle in Mannheim u. München I, 429 f., 649 f.
Cannabich, Roſa, M.s Schülerin in Mannheim I, 433 f.
Caraccioli, Marcheſe I, 523.
Caratoli, Baßbuffo I, 87.
Caribaldi, Sänger I, 84.
Cariſſimi, Giacomo I, 175.
Caſſation I, 341 f., 847 f.
Caſti, Theaterdichter II, 251, 271.
Cavalieri, Emilio de', einer der Begründer der Oper I, 172, 214.
Cavalieri, Katharina, Sängerin I, 459, 711, 746, 759, II, 225, 358 (als Elvira).
Cavata, Cavatina, im Recitativ I, 178.
Ceccarelli, Ant., ſalzb. Kammerſänger I, 262, 384.
Chöre, in der Oper I, 178; in M.s Idomeneo I, 669 f.
Cimaroſa, l'impresario in angustie II, 254. L'Italiana in Londra II, 256. Convitato di pietra II, 387.
Clementi, Muzio. Wettkampf mit M. I, 719 f. Allegro in der Zauberflöte II, 592.
Cobenzl, Graf I, 691, II, 48.
Colloredo, Graf, ſ. Hieronymus.
Coltellini, Celeſte, Sängerin II, 23, 255.
Coltellini, Marco. La finta semplice I, 77.
Confitebor tibi Domine, in der Vesper I, 603 f.
Conſoli, Sopraniſt I, 237, 257, 401.
Così fan tutte. Oper v. M. II, 485 f. Inhalt II, 486 f.
Credo, in der Meſſe I, 275 f.

Da Gamera, Textdichter I, 156, 643.
Dalberg, Heribert v., Vorſtand des mannheimer Theaters I, 576 f.
Danner, Schüler M.s I, 453.
Danzi, Franciska (ſpäter an Le Brun verheir.), Sängerin I, 423, II, 772.

Da Ponte, Lorenzo, Theaterdichter in Wien II, 271, 556. Figaro II, 273. Don Giovanni II, 344, 387 f. Così fan tutte II, 485 f. In Ungnaden entlaſſen II, 530.
Dauer, Tenoriſt I, 712.
d'Auvergne, Operndirektor in Paris I, 499.
Deiner, Joſ., Hausmeiſter I, 833, II, 640.
d'Epinay, Mad., Baron Grimms Freundin I, 555 f.
d'Ettore, Guglielmo, Tenoriſt I, 145.
Deutſche Muſik I, 115 f.
Deym, Graf (Beſitzer eines Kunſtkabinets u. d. N. Müller) II, 643.
Diderot, für die Buffoniſten gegen die national-franz. Oper I, 497 f.
Dies irae, in der Seelenmeſſe II, 664 f.
Dietz, Arzt in Frankfurt a. M., bei welchem M. verkehrte II, 535.
Dittersdorf, Urtheil über Mozarts Klavierſpiel I, 721. Violiniſt II, 11, 41. Parallele Haydns u. M.s II, 200. In Wien II, 345; Berlin II, 981.
Divertimento (ſ. Caſſation) I, 341 f.
Dixit Dominus, in der Vesper I, 603.
Doles, Kantor in Leipzig II, 64, 472 f.
Don Giovanni (Don Juan), Oper v. M. II, 119 f., 344 f. Inhalt 390 f. In Newyork II, 367.
Don Juan Tenorio. Die Sage II, 369 f.
Dorimon, Le festin de pierre (Don Juan) II, 376.
Dresden. Orcheſter I, 185. M.s Opern II, 492. Die Zauberflöte II, 635.
Dubreil, Violiniſt I, 401.
Duett in der Oper I, 179.
Duni, Egidio Romoaldo. Franz. Operetten I, 500 f.
Duodrama, ſ. Melodrama.
Duport d. ä., Direktor der Kammermuſik Friedrich Wilhelms II. und deſſen Lehrer im Violoncell II, 473 f.
Durante, Franc. I, 175.
Duſchek, Franz, Klavierſpieler II, 337 f.
Duſchek, Joſepha, geb. Hambacher, Sängerin u. Klavierſpielerin, Freundin M.s I, 260, II, 338 f., 354, 470, 478.
Eberhardi, Sängerin I, 91.
Eberlin, Ernſt, Kapellmeiſter in Salzburg I, 263, 847 f. Urtheil M.s II, 88.
Eckart, Klavierſpieler u. -Lehrer in Paris I, 37.
„Ein Mädchen oder Weibchen" in der Zauberflöte II, 554 f.
Entführung aus dem Serail, Oper v. M. I, 715 f., 738 f. Inhalt 745 f.
Ernelinda Talea, ſ. Walpurga.
Effer, Violinſpieler I, 361, 651.
Eybler, Joſ., Kapellmeiſter. Antheil am Requiem II, 647 f.

Fabrizi, Convitato di pietra II, 387.
Farinelli, (Carlo Broschi), Sänger I, 127 f.
Favart, Mad., Mitverfaſſerin von Les amours de Bastien et de Bastienne I, 99 f.
Ferlendi, Giuſ., Oboiſt I, 362, 384.
Ferrandini, Giov., Kapellmeiſter in München I, 148.
Ferrareſe del bene (Adriana), Sängerin II, 302, 485, 505. Entlaſſen II, 530.
Ferrari, Violoncelliſt I, 384.
Finalmuſik I, 110, 340.
Firmian, Carl Joſeph Graf v., Protektor M.s I, 123.
Firmian, Frz. Lact. Graf v., Oberſthofmeiſter des Erzbiſchofs v. Salzburg, M.s Gönner I, 374 f., 392.
Firmian, Vigil. Maria Graf von, Domprobſt in Salzburg I, 374.
Fiſcher, Baſſiſt I, 478, 712 f., 746, 767, II, 255, 344.
Fiſcher, J. Chr., Oboiſt II, 38.
Fiſcher, Mad., geb. Straßer, Sängerin I, 711.
Fiſchietti, Domenico, ſalzb. Kapellmeiſter I, 263, 384. II, 838.
Fiſher, Dr., Violiniſt, Gatte der Nancy Storace I, 818, II, 233.
Frank, Joſ., Arzt in Wien, Schüler Mozarts I, 810.
Frankfurt a. M. M.s Aufenthalt II, 532 f. M.ſtiftung II, 688 f.
Fränzel, Kapellmeiſter in Mannheim I, 361, 429, II, 538.
Franz II., Kaiſer, bewilligt der Wittwe Mozarts das Gnadengehalt II, 647, 706.
Freimaurerorden unter Joſeph II. II, 103 f.; Leopold II. II, 585 f.

M. als Freimaurer II, 14, 107 f., 591 f.
Freystädter, Schüler M.s I, 811 f., II, 62.
Friedel, Schauspieler II, 553.
Friedrich der Große und die opera seria II, 76 f., Kabinetsmusik II, 77.
Friedrich Wilhelm II. als Violoncellspieler II, 186, 469, 473 f.

Gabrielli, Catar., Sängerin I, 150 f., 484.
Gardi, Convitato di pietra II, 387.
Gasser, H., Verfertiger von M.s Denkmal auf dem Kirchhofe von St. Marx in Wien II, 687 f.
Gaßmann, Flor., Kapellmeister in Wien I, 161, 692, II, 247.
Gazzaniga, Giuf., Convitato di pietra II, 383 f.
Gebler, Tob. Phil. Freih. v. I, 610 f., 849 f.
Gellert. Bruchstück einer brieflichen Antwort auf eine Zuschrift Leopold M.s I, 16.
Gemmingen, v., Gönner M.s, Dichter der Semiramis I, 577 f. In Wien II, 48.
Georg III., König v. England I, 41.
Gerl, Frau, geb. Reisinger, Sängerin II, 551, 554.
Gerl, Sänger II, 27, 551. Erster Saraftro 604, 642.
Geßner, Salomon. Zuschrift an die M.schen Kinder I, 52.
Gieseke, Joh. Georg Karl Ludwig, Verfasser des „Oberon, König der Elfen" II, 580. Antheil an der Zauberflöte II, 586.
Giliberti, Onofrio. Convitato di pietra II, 374.
Gilowsky von Urazowa, Familie in Salzburg, mit M. befreundet I, 377, 381.
Gleim, gegen die deutsche Oper I, 743.
Gloria, in der Messe I, 274 f.
Gluck, Christoph Willibald I, 507 f. Grundsätze der dramat. Kompositton I, 508. Liederkomponist II, 68. Alceste I, 76, 515 f., 522 f.; Iphigenie I, 517 f., 524; Armide I, 525 f.; Orfeo ed Euridice I, 515, 522; Paride ed Elena I, 517; L'arbre enchantée u. La Cythère assiégée I, 522. Iphigenie und Alceste in deutscher Bearbeitung I, 716; die Pilgrimme v. Mekka I, 713. Oden Klopstocks II, 68. Musik zu dem Ballet: Don Juan II, 381 f. Verhältnis zu M. I, 77, 735, 816, II, 41. Einfluß auf M. I, 680 f. Tod I, 807, II, 355.
Goethe. Hört M. 1763 I, 34. Interesse an der deutschen Oper I, 744 f., II, 253 f. Intermezzo: Scherz, List und Rache I, 227, 744. Werther I, 338. Über M.s Entführung I, 744; Don Giovanni II, 364, 389; die Zauberflöte II, 590, 635. Plan dieselbe fortzusetzen II, 590.
Goldoni, Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto II, 378 f.
Goffec, Opernkomponist I, 530, 558.
Gotter, Medea I, 634, 743; über das Singspiel I, 743.
Gottlieb, Anna, Sängerin II, 607.
Graffalcovicz, Fürst, Musikliebhaber in Wien II, 201.
Graun, Carl Heinr., Kapellmeister in Berlin II, 76.
Graun, Joh. Gottlieb, Konzertmeister in Berlin II, 77.
Greiner, Familie II, 49.
Grétry, André Ernst I, 502 f., II, 346. Mémoires ou Essay sur la musique I, 504.
Greybig, f. Kreibich.
Grimm, Friedr. Melchior Baron I, 35. Verhältnis zu M. im Jahre 1778 I, 488 f. Charakter I, 557. Briefe über M. an dessen Vater I, 556. Empfiehlt M. in Paris I, 527. Für die italiän. Musik gegen die franz. I, 39. Über Duni u. Monsigny I, 500 f.; Grétry I, 503; Glucks Opern I, 521 f.; Rousseau's Devin du village I, 97; Lully's Opern und die Sänger I, 493; Rameau I, 494. Für Piccinni I, 524. vgl. II, 721 f.
Guarbasoni, Theaterdirektor in Prag I, 829. An da Ponte üb. d. erste Aufführung des Don Giovanni II, 353.
Gugler, Ausgabe des Don Juan II, 398. Bearbeitung von Così fan tutte II, 495.
Guines, Herzog de, Flötenspieler, u. seine Tochter, M.s Schülerin I, 534 f.
Günther, Bassist I, 712.
Gyrowetz, Komponist II, 39.

Haasy, v., s. Johannes.
Haddik, Feldmarschall, Freund und Gönner M.s II, 48.
Hagenauer, Kaufmann, Freund des M.schen Hauses I, 25, 54, 377 f. Über M.s erste Reise I, 25. Sein Sohn Dominikus, Wolfgangs Freund I, 54, 110, 112, 378.
Haibl, Sophie, geb. Weber, Schwägerin M.s I, 781, 799, 840, II, 15, 637 f., 684.
Hamilton, Will., engl. Gesandter in Neapel, und seine erste Gemahlin I, 137.
Händel. Acis u. Galathea, Messias, Ode auf den St. Cäcilientag und das Alexanderfest v. M. bearbeitet II, 461 f.
Harmoniemusik für Blasinstrumente I, 346. In Wien II, 224 f.
Harny, Mitverfasser von Les amours de Bastien et de Bastienne I, 99.
Hartig, Frz., Tenorist I, 426.
Hasenhuth, Philipp, u. M. I, 737.
Hasse, der „Musikvater" I, 78, 151. Oratorien I, 224 f. Ruggiero I, 151 f. Urtheil Friedrichs des Gr. II, 76.
Häßler, Organist II, 471 f.
Hatzfeld, Graf, Violinist u. Freund M.s I, 823.
Hatzfeld, Gräfin, verwendet sich in Frankfurt für Mozart II, 534 f.
Häusler, Harfenist in Prag II, 560.
Haydn, Jos. Verhältnis zu M. und den Kunstgenossen in Wien II, 42 f. Mit M. am Quartett theilnehmend II, 11. Urtheil über M. II, 11, 43 f., 359; über M.s Violinquintette und das Requiem II, 650; seine eigenen Opern II, 44. Geht nach England II, 45 f., 539. Von Leopold II. begünstigt II, 531. Lehrer von Marianne Martinez und Schüler von Porpora II, 50 f. Schöpfer der neueren Symphonie I, 328, II, 230 f. Seine Behandlung des Menuetts I, 333. Einfluß auf das Quartett I, 348, II, 198 f.; die Klaviersonate II, 165. Liederkomponist II, 68. Operette: „Der neue krumme Teufel" I, 99. Deutscher Charakter seiner Musik I, 116.
Haydn, Mich., Konzertmeister, Orchesterdirektor u. Organist in Salzburg. I, 264. Leopold M.s Urtheil über ihn u. seine Kompositionen I, 264 f. Über die italiänischen Musiker I, 384. Instrumentalsätze zu Voltaire's Zaire I, 613. M. schreibt für ihn 2 Duette II, 4 f.
Hefner, v., Jugendfreund M.s I, 376.
Heina, Musiker, Freund M.s I, 553.
Heinrich, Prinz von Preußen II, 83.
Henneberg, Kapellmeister am Schikanederschen Theater II, 575, 619.
Herklots. Umarbeitung von Così fan tutte II, 491, 494.
Hertel, Joh. Christ. I, 612.
Hesse, üb. M. auf der Orgel in Frankfurt II, 536.
Henfeld, für das wiener Theater thätig I, 458.
Hieronymus (Graf Colloredo), seit 1771 Erzbischof v. Salzburg I, 154. Charakter u. Stellung zu den Salzburgern I, 384 f.; zu M. Vater und Sohn I, 386 f. M. tritt wegen versagten Urlaubs aus seinen Diensten I, 391. Versucht M. zurückzuführen I, 562 f., was ihm auch durch Erhöhung des früheren Gehalts gelingt I, 567 f. Geht nach Wien und läßt M. nachkommen I, 687; erbittert diesen jedoch durch unwürdige Behandlung so, daß derselbe zum zweiten Mal und für immer seine Dienste verläßt, 687—706. In München beglückwünscht zu M.s Erfolgen I, 166. Vorliebe für die Italiäner I, 384. Die salzburg. Kapelle unter ihm I, 262 f. Verbannt die Sonate aus dem Gottesdienste u. führt das Graduale dafür ein I, 322. Als Violinspieler I, 324 f.
Hiller, Joh. Adam, und das deutsche Singspiel I, 102, 739 f. Liederkomponist II, 68. Über Aufführung Händelscher Kompositionen II, 462 f.; M.s Requiem II, 653, 681.
Hofer, Josepha, geb. Weber, M.s Schwägerin II, 22 f.; erste Königin der Nacht II, 614 f.
Hofer, Violinist, M.s Schwager II, 532, 579, 641.
Hoffmann, Konzertmeister in Frankfurt II, 536.
Hofmann, Kapellmeister in Wien I, 808, II, 68.
Holzbauer, Kapellmeister in Mannheim. „Günther von Schwarzburg" I, 421 f.
Huber, Antonia, singt elfjährig in M.s Cdur-Messe II, 542 f.

Huber, Prof., Vice-Intendant des Theaters in München I, 400.
Hummel, Schüler M.s I, 801, 811 f. In Berlin II, 481.

Idomeneo, Oper v. M. I, 637 f. Inhalt I, 638—641. Varesco's Bearbeitung I, 642—644, II, 788. Italiänischer Charakter I, 657 f. Balletmusik I, 655, 677 f. Spätere Umarbeitung II, 797 f.
Il re pastore, Festoper v. Metastasio u. M. I, 250 f.
Il sogno di Scipione, Festoper v. Metastasio u. M. I, 211 f.
Instrumentalmusik I, 322 f. In Wien II, 229 f.
Intermezzo. Entstehung und Inhalt I, 226 f.
Introitus, im Requiem II, 657 f.
Italiäner, als Künstler vor den Deutschen begünstigt I, 383 f.
Italien, hohe Schule der Musiker I, 113. Mutter der Instrumentalmusik I, 186 f. Opern- u. Kirchenmusik I, 114. Bildungsanstalten f. Musik I, 114 f. Don Giovanni II, 366 f.

Jacquin, Franziska, später Frau v. Lagusius, Schülerin M.s I, 809, II, 53.
Jacquin, Gottfried v., Freund M.s I, 801, 809, II, 53, 341 f.
Jacquin, Joh. Frz. Freiherr v., Botaniker II, 52 f.
Jean Paul, über M.s Requiem II, 679.
Jesuitenorden. Aufhebung im J. 1773 I, 162.
Johannes (v. Haasy), Pater im Kloster Seeon, Freund M.s. M. komponirt ihm zu seinem Namenstage das Offertorium Inter natos mulierum I, 64.
Jomelli, Nicolo, würtemberg. Kapellmeister I, 31 f., 301, II, 679. In Neapel I, 138.
Joseph II., Kaiser. Guter Sänger u. Musiker I, 27. Karg gegen Künstler I, 73. Interesse an der Bühne und deutschen Oper I, 709 f. Beauftragt Salieri, die komische Oper Der Rauchfangkehrer zu schreiben I, 713, u. begünstigt diesen I, 718 f. Veranlaßt einen musikalischen Wettstreit zwischen Clementi u. M. I, 719 f. Nachmittagskonzerte I, 723 f. Vorliebe f. Dittersdorfs Operetten II, 346. Ernennt M. zum Kammermusikus II, 355. Trägt ihm die Komposition des Schauspieldirektor und Figaro auf I, 805; von Così fan tutte I, 808, II, 485. Hebt die deutsche Oper wieder auf II, 247. Die französischen Schauspieler in Schönbrunn II, 246 f. Untersagt Instrumentalmusik in den wiener Kirchen II, 98; das Dacapo-Rufen II, 278 f. Erlaubt die Aufführung v. M.s Figaro. Abneigung gegen Haydn I, 725, II, 43, 209. Stellung z. Freimaurerorden II, 106 f.

Kalkbrenner, C., Bearbeiter des Don Giovanni für Paris II, 365.
Karl VI., Kaiser, tüchtiger Musiker I, 27.
Karl Theodor, Kurf. v. d. Pfalz, Beförderer der Künste u. Wissenschaften I, 417. Nimmt die Geschwister M. gnädig auf I, 32. Beauftragt M. für den münchener Karneval 1781 die Oper Idomeneo zu schreiben I, 637, 650 f., Fordert M. auf bei Hofe zu spielen II, 539.
Kastraten, in d. opera seria I, 182 f.
Kaunitz, Fürst, Gönner M.'s und seiner Musikkenner I, 74, 734, 803, II, 48.
Kayser, Komponist I, 744.
Keeß, Geh. Rath Franz Bernh. v., Freund der Musik u. M.s II, 51 f.
Keiserin, Sängerin I, 400 f.
Kelly, Michael, Tenorist I, 805, 813, 824, II, 13, 51, 256, 293.
Kirchenmusik, bis auf M. I, 261 f. Unterschied der deutschen K. von d. italiänischen I, 271.
Kirchgäßner, Marianne, Harmonikaspielerin II, 28 f. 545.
Kirnberger, Joh. Phil., II, 79, 80 f., 596.
Kittel, Organist in Erfurt, u. M.s Requiem II, 681.
Klarinette, im Orchester I, 425.
Klaviersonate. Einfluß auf die Gestaltung d. Sätze d. Symphonie I, 329.
Klein, Prof. Ant. Günther v. Schwarzburg I, 421 f. Rudolf v. Habsburg II, 248.
Koch, Schauspieldirektor I, 739 f.
Körner II, 339, 470.
Kozeluch, Joh., Komponist II, 337.

Kozeluch, Leopold, Klavierspieler und -Lehrer I, 706. Gegner M.s II, 41 f. Komponist II, 184.
Krebel. Umarbeitung von Così fan tutte II, 494.
Kreibich (Greybig), erster Geiger bei Josephs II. Nachmittagskonzerten I, 724. Gegner M.s II, 41.
Kucharz, Jos., Orchesterdirektor in Prag II, 337, 352.
Kürenburg, Leop. Jos. Graf, Oberstallmeister in Salzburg, Gönner M.s I, 375.
Kuhnau, Einfluß auf die Klaviersonate II, 165.
Kyrie eleison, in der Messe I, 273; der Litanei I, 302; dem Requiem II, 658 f.

La Betulia liberata, Oratorium v. Metastasio u. M. I, 216 f.
La clemenza di Tito, opera seria v. Metastasio u. M. II, 558 f. Inhalt II, 561 f.
Lachnith, bearbeitet die Zauberflöte für Paris II, 636.
La finta giardiniera, Oper von M. I, 164 f. Deutsche Bearbeitung I, 236. Inhalt I, 233 f. Personal u. Charakter der Oper I, 237 f.
La finta semplice, Oper von Coltellini u. M. I, 77 f.
Lampugnani, Maestro I, 145 f.
Lange, Aloysia, geb. Weber, Schwägerin M.s. In Mannheim I, 471 f.; in München I, 583 f.; in Wien I, 645, 702, 711, 816, II, 12, 16. Als Sängerin II, 21 f. Geht zur italiän. Oper über II, 255. Verhältnis zu M. I, 816, II, 771 f.
Lange, Jos., Schauspieler, M.s Schwager II, 12, 16, 253.
Lange, Marianne, geb. Schindler, Theatersängerin I, 711.
Langenmantel, v., Stadtpfleger von Augsburg u. Familie I, 406 f.
Laschi, Buffo I, 91.
Laschi, Sgra., Sängerin II, 308. Nachmals Mombelli II, 359.
Laudate pueri, in d. Vesper I, 605 f.
L'Augier, Leibarzt von Maria Theresia I, 73, 161.
Le Gros, Jean, Direktor des Concert spirituel I, 529 f.
Leipzig. M.s Konzerte II, 52, 472 f., 477 f.
Le nozze di Figaro, Oper von M. II, 273 f. Inhalt II, 281 f. Das Sextett II, 318 f.
Leopold II., Kaiser. Stellung zu M. u. den wiener Künstlern II, 529 f. Bei M.s Tode II, 646.
Lessing, über die Oper I, 743.
Le Tellier, Festin de pierre (Don Juan) II, 381.
Leutgeb, Graf Walseggs Verwalter, Besteller des Requiem II, 557 f.
Leutgeb, Jos., Hornist I, 160, II, 31 f., 544 f.
Lichnowsky, Fürst, Gönner u. Freund M.s I, 823, II, 49, 468.
Liechtenstein, Aloys Fürst I, 728, 819.
Lied II, 67 f.
Ligniville, Marq. v., I, 129 f.
Linley, Thomas, Violinvirtuos, Freund M.'s I, 132.
Linz, Mozarts Aufenthalt daselbst II, 7 f.
Lipp, Franz Ign., Domorganist in Salzburg I, 266.
Lipp, Maria Magd. (später mit Michael Haydn verheir.), Tochter des Vorigen, Hofsängerin I, 262.
Litanei, als Kirchenkomposition. Form u. Charakter I, 301 f. Marienlit. 303 f.; vom hochwürdigsten Gut I, 305 f.
L'oca del Cairo, Oper von M. (Bruchstück) II, 257 f.
Lodron, Graf Leopold v., Hauptmann der Leibgarde in Salzburg, Gönner M.s I, 375.
Lodron, Graf Nicol. Sebast. v., Oberst-hofmarschall in Salzburg, Gönner M.s I, 375.
Logroscino, Nic., führt das Finale in die opera buffa ein I, 231.
Loibl, Joh. Martin, Rechnungsrath in Wien, Freund u. Gönner M.s I, 841. Eifriger Freimaurer II, 107.
Lolli, Giuf., salzb. Kapellmstr. I, 263, 384, 564.
London. Die philharmonische Gesellschaft u. Haydn II, 539. M.s Don Giovanni II, 366; Così fan tutte II, 492.
Lo sposo deluso, Oper von M. (Bruchstück) II, 265 f.
Lucio Silla, Oper v. Giov. da Gamera u. M. I, 156. Inhalt I, 198 f. Charakter I, 199 f.
Lully, Jean Bapt. de, Gründer der Académie royale de musique u.

der großen national-franz. Oper I, 490 f.
Lulu, Prinz, das Schikaneders Zauberflöte u. Perinets Zauberzither zu Grunde liegende Märchen II, 581 f.

Magnificat, in der Vesper I, 608.
Mandini, Steff., Baßbuffo II, 22, 256, 299.
Manelli, Sänger I, 496.
Manfredini, Kapellmeister u. Schriftsteller I, 126.
Mannheim unter Karl Theodor. Die deutsche Oper I, 419. Holzbauers Günther v. Schwarzburg I, 421 f. Kirchenmusik I, 427 f. Instrumentalmusik u. Orchester I, 428 f. Kapelle I, 328. Chor I, 317. Wielands u. Schweitzers Rosamunde I, 454 f.
Manservisi, Rosa, Sängerin I, 166, 238, II, 472.
Manzuoli, Giov., Sopranist u. Schauspieler I, 44. In Florenz I, 131 f. In Mailand I, 151, 208.
Mara, Sängerin I, 648.
Marchand, Margarethe, später Frau Danzi, Sängerin, Schülerin Leopold M.s II, 6.
Marchand, Theaterdirektor in Mannheim I, 418 und München II, 6.
Marchand, Heinrich, Violinspieler, Sohn des Vorigen II, 6, 11.
Marchetti, Maria, vereh. Fantozzi, Sängerin II, 568.
Maria Antoinette, Gönnerin Glucks I, 520; Piccinni's I, 523.
Maria Theresia, Kaiserin I, 27, 72. II, 837.
Marinelli II, 583.
Marpurg, Friedr. Wilh., über Leopold M.s Violinschule I, 15 f., II, 79 f.
Marsch in der Serenate I, 339.
Martin, Phil. Jac., veranstaltet in Wien Fastenkonzerte u. Nachtmusiken I 814.
Martin, Vincent, Opernkomponist II, 37, 272. Cosa rara II, 279, 333.
Martinez, Marianne II, 50 f.
Martini, Giambattista, Padre, Kirchenkomponist u. Musikgelehrter I, 126 f., 131, 140, 461. Einfluß auf M. I, 140. Zeugnis II, 727.
Marx, über Donna Anna in Don Giovanni II, 432; deren Rachearie II, 437; M.s Antheil am Requiem II, 675 f., 678.
Maximilian, Erzherzog, Josephs II. Bruder, später Erzbischof v. Köln, Gönner M.s I, 169, 718.
Maximilian III., Kurf. v. Bayern, Virtuos auf der Gambe I, 164, 324. Unterredung mit M. I, 398. Tod I, 457.
Mayer, Oberinspektor des St. Peterstifts in Salzburg, Freund des M.schen Hauses I, 379.
Mazzola, Caterino, sächs. Hofpoet, bearbeitet Metastasio's Clemenza di Tito II, 561.
Meißner, Jos., Bariton in Salzburg I, 262.
Melodie, in M.s Instrumentalmusik II, 168 f.
Melodrama, in M.s Zaide I, 633 f.; in K. Thamos I, 618.
Mennett, in d. Symphonie I, 333 f.; der Serenate I, 339 f.; im Quartett II, 211.
Messe, als Kirchenkomposition nach M.s Behandlung I, 273 f.
Meßmer, Dr., Freund der Familie M. I, 96, 161, 459, 777. II, 835.
Metastasio (Pietro Trapassi) I, 78. Ansicht von der Aufgabe des Operndichters I, 188 f. Gegen den Bravourgesang I, 181. Die Liebe Kernpunkt seiner psychologischen Motivirung I, 188. Das Musikalische seiner Poesie I, 189. Ruggiero I, 151. Il sogno di Scipione I, 154. La Betulia liberata I, 216 f. Il re pastore I, 250 f. La clemenza di Tito II, 560 f. Verhältnis zur Familie Martinez II, 50 f.
Mislivečzek, Jos., Opernkomponist I, 140, 151, 404.
Mitridate, re di Ponto, Oper von Cigna-Santi u. M. I, 143 f. Inhalt I, 193 f.
Molière. Don Juan ou le festin de pierre II, 377.
Mölk, v., Jugendfreund M.s I, 376.
Monodrama s. Melodrama.
Monsigny, Pierre Alex. Komische Opern I, 501.
Montecuculi, Graf, verkehrt mit Mozart II, 543 f.
Monteverdi, Claudio, und die opera seria I, 175 f.
Morella, Tenorist. Ottavio im Don Giovanni II, 358.
Morelli, Sgra. Maddalena (Corilla) Improvisatrice I, 132.
Mozart, Anna Maria, Wolfgangs Mutter I, 17 f.. Neigung für das

Derbkomische und Einwirkung davon auf den Sohn I, 18. Bei der Kaiserin Maria Theresia I, 72. Begleitet (1777) den Sohn auf seiner Kunstreise nach Paris I, 396 f. In München I, 397 f. In Mannheim I, 417 f. Über Wolfgangs Anerkennung als Klavierspieler I, 437. Befürwortet dessen Plan, mit mannheimer Kunstgenossen nach Paris zu gehen I, 442 f. Fürchtet von diesen für seine Sittlichkeit I, 464. Über dieselben Freunde von Paris aus I, 528. Legt Rechnung ab I, 446 f. Empfindet die Unzulänglichkeit der mütterlichen Auctorität I, 481 f., vgl. jedoch I, 560. Tod I, 553 f.

Mozart, Constanze, geb. Weber, Wolfgang M.s Gattin. Verlobt sich mit M. I, 780. Nach M.s Schilderung I, 781 f. Vertrauen auf M. I, 784. Sucht sich dem künftigen Schwiegervater u. der Schwägerin zu empfehlen I, 786. Giebt M. Veranlassung zu Vorwürfen I, 787. Hochzeit I, 792. Als junge Frau I, 794 f. Geliebt vom Gatten I, 794. Musikalische Bildung I, 796 f. Reise nach Salzburg II, 3 f. Das Bandl-Terzett II, 58 f. Bei M.s letzter Krankheit u. Tode II, 638 f. Erhält von Franz I. eine Pension II, 646 f. Sorge für die Vollendung des Requiem II, 647 f. Findet thätige Theilnahme, bes. bei Friedrich Wilhelm II. II, 653. Heirathet den dänischen Geschäftsträger Nissen, u. lebt, zum zweiten Mal Wittwe, bis zu ihrem Tode in Salzburg II, 684.

Mozart, Joh. Georg Leopold, Wolfgangs Vater I, 1 f. Strenger aber nicht befangener Katholik I, 2 f. Bezeugt Gellert brieflich seine Verehrung I, 16. Frei von Aberglauben I, 3. Religiöse Auffassung des Lebens I, 5, 81 f. Betrachtet die Ausbildung seines Sohnes als Lebensaufgabe I, 5 f. Bildungsgang I, 5 f. Kammerdiener beim Grafen Thurn I, 6. Tüchtiger Violinspieler ebd. Hofmusikus beim Erzbisch. Leopold (Firmian), Hoforganist u. Orchesteranführer, darauf Vice-Kapellmeister beim Erzbisch. Sigismund I, 6, 264. Ein musikalisches Programm I, 9 f. Will als Komponist nicht mit seinem Sohne konkurriren I, 11. Stellung zu den salzb. Kunstgenossen I, 16 f. Unterrichtet seine Kinder in Musik I, 19 f.; führt sie 1762 nach München u. Wien I, 25 f., 1763 nach Frankreich I, 35 f. Urtheil über dieselben I, 41; über die französische Musik I, 39 f. Sorgt für die Weiterbildung der Kinder I, 54 f. Führt sie 1767 zum zweiten Male nach Wien I, 70 f. Urtheil üb. den Kunstsinn der Wiener I, 74 f. Abneigung u. Verdacht gegen Gluck I, 76 f. Sucht vergebens durchzusetzen, daß Wolfgangs Oper »La finta semplice« in Wien aufgeführt werde u. verklagt den Impresario Affligio I, 78 f. Antheil an Wolfgangs erster Komposition I, 95. Läßt diesen die strengste Schule durchmachen I, 113. Führt ihn 1769 nach Italien I, 116 f. Sucht den Padre Martini für seinen Sohn zu gewinnen I, 127. Bericht über Wolfgangs Aufnahme in die accademia filarmonica I, 141 f.; dessen Mitridate I, 145 f. Bemüht sich vergeblich um eine Anstellung für Wolfgang am Hofe in Florenz I, 156, 166. In Wien I, 160 f. Über die „Welschen" I, 167. Stellung zum Erzbischof Hieronymus I, 385 f. Urtheilt trotz der Innigkeit der Familienbande (vgl. I, 22, I, 370 f.) ohne Voreingenommenheit über Wolfgangs erste Symphonien I, 336. Familienvater I, 380. Sein Urtheil über die italiänischen Musiker I, 383. Bekämpft Wolfgangs Widerwillen gegen das Unterrichtgeben I, 465 f. Sorgt für dessen Weiterbildung I, 373 f. Über dessen Reiseplan nach Italien I, 481. Bemüht sich ihn zur Rückkehr in salzb. Dienste zu bestimmen I, 562 f. Reist mit seiner Tochter nach München, um der Aufführung des Idomeneo beizuwohnen I, 654 f. Durch Wolfgangs selbständige Haltung verbittert I, 706; noch mehr durch dessen Verlobung mit Constanze Weber I, 782 f.; kündigt daher dem Sohne an, daß er ihn fortan sich selbst überlassen werde I, 792. Fortdauernder Groll I, 804 f., II, 1 f. Besucht den Sohn in Wien I, 819 f., II, 10 f. Freut sich der Anerkennung desselben durch Jos. Haydn II, 11. Freimaurer II, 12, vgl. I, 3. Ansicht über den Künstler I, 371. Kompositionen I, 7 f. „Versuch einer gründlichen Violinschule"

I. 11 f., II. 69 ins Erzbischöfliche Palais I. 50 f. II. 84. Tod II. 15. Vermächtnis von ihm und seiner Gattin I. 17, mit der Mutter I. 18.

Mozart, Maria Anna Nannerl. Ihre erste Symphonie I. 18 f. II. 107 f. Ihr Jugendfreund Landrichter I. 37, 43, 201. I. 14 f. Auf der ersten Kunstreise 1762 in München I. 25 f.; Linz I. 26 f. zweite Kunstreise 1766 f. I. 30 f. In Augsburg I. 31; Schwetzingen I. 32. Frankfurt I. 33; Paris I. 35 f. Lob von Grimm u. mit ihrem u. dem Vater in Konzert gebeten I. 39. Im Haag I. 48 f. Erkrankt lebensgefährlich I. 48. Auf der dritten Kunstreise in Donaueschingen u. Wien I. 7 f. Konzert vor Kaiserin Theresia in Schönbrunn I. 10. Briefe voll die Erfolge des Bruders I. 271, 306. Reist mit dem Vater nach Italien, um der Aufführung des Mitridate beizuwohnen I. 58 f. Ihr seiner 1784 den Kunstfreunden u. Dilettanten in Stammbuch II. 712 und als Dame till in ihren Tode mütter in Salzburg II. 715.

Mozart, Maria Anna von Sibill I. 201, 414 f., 422 II. 741 f.

Mozart, Wolfgang Amade.

A. Leben.

1756—1781 in Salzburg.

Geburtshaus I. 1 f. II. 811. Geburt u. Name Gebräuche I. 2 und II. 2 f. Erste musikalische Regungen und außerordentliche Begabung des Knaben I. 14 f. Spielzeug Jugendkameraden I. 373.

Erste Kunstreise, 1763 nach München und Linz I. 25 f. Erfolge am kaiserlichen Hofe in Wien I. 27 f. Rückkehr nach Salzburg I. 28.

Zweite Kunstreise 1766—1766 I. 30 f. In Donaueschingen Aufnahme und Entlassung I. 31; Schwetzingen I. 32. Hirschberg, Worms u. Frankfurt I. 33; Koblenz, Bonn, Köln, Aachen u. Brüssel I. 34 f. Paris I. 35 f. Lobe auf Komponist auf I. 38. In Versailles I. 41. Konzert vor Ludwig XV. in Versailles I. 44. In Calais I. 45 f. 49. II. 808 f. in Amsterdam I. 45. Opfern u. Basel I. 54 f. Lobe u. Urteil der Schweiz u. Donaueschingen I. 51 f.; Mainz I. 52. Rückkehr nach Salzburg, ein Komponist vom Erlebte. Siebenmal eine Sonde und erkrankt zu Chiavenna I. 56. In Kaiser Franz I. 59.

Dritte Kunstreise 1767 f. In Olmütz I. 71. Bei Hofe in Wien 1768 I. 72 f. Erfolg der Oper der armen Kolleger I. 74. Erste von Joseph II. der Musik zur Oper in Auftrag I. 75 f. Inszenierung seiner Aufführung befürwortet I. 77 f. Privataufführung des Singspiels Bastien u. Bastienne in der Familie des Dr. Mesmer I. 96 f. Aufführung der Oper La finta semplice im Salzburg I. 109. Vom Salzburg Konzertmeister I. 118, 201. I. 295.

Vierte Kunstreise nach Italien, 1769—1771. In Innsbruck u. Roveredo I. 119. Verona I. 120. Vom besonders I. 120. In Mantua 120 f. Parmesan I. 122 f. Erhält für 1770 die scrittura I. 124. In Bologna, wo er sein erstes Oratorium komponiert, ebd. In Verona ebd. In Bologna von Padre Martini geprüft I. 126 f. Befähigung Accademia I. 127. In Florenz I. 128 f. Rom I. 130; Neapel I. 134 f. Rückkehr nach Rom I. 138. Wird von Rom vom goldenen Sporn I. 139 f. In Bologna I. 139 f. Wird unter die mitglieder der accademia filarmonica als compositore aufgenommen I. 141. Die der Aufnahme vorausgehenden Arbeiten I. 141 f. In Mailand I. 143 f. Komponiert die Oper Mitridate re di Ponto und wird Kapellmeister unter der Bedingung der accademia filarmonica in Verona I. 147. In Venedig I. 149; Padua ebd.

Erster Auftrag 1771 für Serenade Ascanio in Alba zu komponieren I. 149. Komponiert 1772 Il sogno di Scipione I. 154, z. 1773 Lucio Silla I. 156 f. Kehrt in Dezember I. 160 f. In Rom I. 161 f. Oper in Rivoli Ottone I. 84 f. Schreibt 1773 La finta giardiniera I. 164 f. Die Betrüger Il re pastore 1774 I. 169. Stellung in der fürstl. Kapellmeister I. 202; zum Erzbisch. Hieronymus I. 304 f. Tritt wegen verweigerter Urlaub aus dessen Dienste I. 311.

Fünfte Kunstreise 1777 f. in Gesellschaft der Mutter I, 396 f. In München I, 397 f. Vergebliche Versuche eine feste Stellung zu gewinnen I, 398 f. In Augsburg I, 406 f. Der Klavierbauer Stein und seine Tochter Nannette I, 407 f. Die augsburger Patricier u. die Kunst I, 412 f. In Hohenaltheim beim Fürsten von Ottingen-Wallerstein I, 416 f.; Mannheim I, 417 f. Verkehr mit der Familie Cannabich I, 432 f. Bei Hofe I, 443 f. Bei den natürlichen Kindern des Kurf. Karl Theodor I, 445. Vergebliche Bemühungen eine Anstellung in der kurfürstlichen Kapelle zu erhalten I, 445 f. Pläne auf Paris I, 463 f.; vernichtet durch die leidenschaftliche Neigung zu Aloysia Weber I, 470 f. Ausflug nach Kirchheim-Bolanden zur Prinzessin v. Oranien I, 471 f. Plan mit der Familie Weber nach Italien zu reisen I, 479 f. Abschied von Mannheim I, 485 f. In Paris (1778) I, 488 f. Schreibt die Balletmusik zu les petits riens I, 542 f., und eine Symphonie für das Concert spirituel I, 548 f. Begräbt die Mutter u. sucht den Vater zu trösten I, 553 f. Als Hausgenosse des Baron v. Grimm I, 555 f. Tritt wieder in salzburger Dienste I, 562 f. Giebt auf der Rückreise von Paris ein Konzert in Straßburg I, 574 f. Verhandelt in Mannheim mit Dalberg über die Komposition eines Melodrama I, 577 f. Aloysia Weber in München ihm entfremdet I, 581. Hoforganist in Salzburg II, 697. Lebt unbefriedigt unter Druck und Hemmung der salzburger Verhältnisse I, 637 f. Schreibt (1781) den Idomeneo I, 637 f. Mit dem Erzbischof von Salzburg in Wien. Tritt für immer aus dessen Diensten I, 687—706.

1781—1791 in Wien.

Als Klavierlehrer bei der Gräfin Rumbeck I, 707. Komponirt die Entführung aus dem Serail I, 715 f. Als Hausgenosse der Familie Weber I, 775 f. Verlobt sich mit Constanze Weber, Aloysia's Schwester I, 780. Der Brautstand I, 780 f. Nach langem Widerstreben des Vaters heirathet er sie I, 792. Die jungen Gatten und die Ehe I, 794 f. 1787 kaiserl. Kammermusikus I, 806, II, 355, 700. Schlägt die Stelle eines Kapellmeisters bei Friedrich Wilhelm II. in Berlin aus I, 808. Sucht durch Unterricht u. Konzerte die Subsistenzmittel zu gewinnen I, 809. Ökonomische Verlegenheiten I, 828, 831 f. Freimaurer I, 833 f., II, 103 f. Stellung zu seinen Kunstgenossen I, 836 f. Gesellige Kreise ebd. Besuch in Salzburg (1783) II, 3 f. Häusliche Verhältnisse II, 15 f. Komponirt (1786): Der Schauspieldirektor II, 251 f.; L'oca del Cairo (1783) u. Lo sposo deluso (1787) II, 257 f. Le nozze di Figaro (1786) II, 273 f. Führt den Figaro in Prag auf u. giebt Konzerte I, 727 f., II, 342 f.; bgl. (1787) den Don Giovanni II, 347 f. Fortwährend häusliche Noth II, 456. Kammerkomponiteur des Kaisers II, 458. Schreibt Tänze und bearbeitet Händelsche Oratorien II, 459 f.

Sechste Kunstreise 1789 nach Berlin II, 468 f. In Dresden II, 470 f.; Leipzig II, 472 f.; Potsdam II, 473 f.; Berlin II, 479 f. Kehrt, ohne die äußere Lage verbessert zu haben, nach Wien zurück II, 482. Bekommt von Joseph II. den Auftrag Così fan tutte zu komponiren II, 485 f. Stellung zu Leopold II. 530 f.

Siebente Kunstreise 1790 zur Kaiserkrönung nach Frankfurt II 532 f. In Mainz II, 532; Mannheim und München II, 537 f. Rückkehr II, 539. Komponirt (1791) für Schikaneder die Zauberflöte II, 554 f. Während dieser Zeit von einem Unbekannten aufgefordert das Requiem zu komponiren II, 556 f.; bgl. von den böhmischen Ständen zur Krönung Leopolds II. in Prag La clemenza di Tito II, 558 f. Körperlich u. geistig gebrochen am Requiem arbeitend wird er mitten in der Arbeit vom Tod ereilt II, 637 f. Todtenfeier in der Loge „zur gekrönten Hoffnung" in Wien II, 109 f.

Porträts: I, 37, 39 (von Delafosse mit Vater u. Schwester zusammen), 120, 139 (von Battoni), II, 405 (von Dora Stock in Dresden), 537 (von Tischbein), 686 (von Posch). Vgl. II, 815 f. Denkmünzen II, 686.

Mozart als Mensch.

Charakterzüge. Kindliche Zutraulichkeit I, 26, 36, 57. Leicht gerührt I, 53 f. Humoristisch I, 432 f. Unbesorgt um die Zukunft I, 389 f., 393. Arglos I, 389. Leicht reizbar und schlagfertig mit Witz und Wort I, 389. Neigung zu Scherz und Neckerei I, 118, 371. Vorliebe für körperliche Übungen I, 72; die Rechenkunst I, 22, 117; geistige Getränke I, 840 f.; Maskeraden und Tanz I, 837 f.; Billardspiel I, 838, vgl. I, 812. Wohlthätig und hilfreich I, 842 f. Sinn für Eleganz und gesellige Freude I, 835 f. Sittlicher Ernst I, 484, 487 f. Fromm I, 144, 300. Selbstgefühl I, 28, 54, aber ohne Prätension auf äußere Stellung I, 139. Äußeres II, 153. 816. Empfindlich, wenn er an seine kleine Figur erinnert wird I, 431 f., II, 349.

Mozart als Künstler.

Virtuos auf der Violine: I, 23, 31, 163, 346, 355 f., 411; auf der Orgel: I, 26, 30, 33, 41, 50, 51, 52, 70, 112, 120, 148, 410, 436 f.; auf dem Klavier: I, 28, 41 f., 51, 65, 112, 119 f., 168 f., 437, 693, II, 153 f., 343. Seine Anforderungen an den Klavierspieler I, 367, vgl. I, 409, II, 155. Vorliebe für die Bratsche I, 357, II, 11.

Accompagnist und Improvisator: I, 25, 34, 38, 41, 45, 46, 51, II, 150 f., 343, 478.

Dramatischer Komponist in allmählicher Entwickelung: I, 46, 65, 70, 84, 86, 93 f., 102, 192, 196, 221, 245 f., 620 f., 679 f., 750 f., II, 329 f., 454 f., 527 f., 572, 625 f.

Fortschritte in der Behandlung des Orchesters: I, 60 f., 93 f., 221, 255 f., 334 f., 592 f., II, 323 f.

Liederkomponist: II, 68 f.

Klavierkomponist: II, 195 f.

Kirchenkomponist: I, 288, 296, vgl. I, 301 f.

Studien: I, 55, 129 f., 321 f., 363 f., II, 9 f., 42, 88, 91 f., 121 f., 473, 660 f., vgl. I, 656. Eigenthümliche Art des künstlerischen Schaffens: I, 150, II, 117—152, 648 f. Receptivität u. Gedächtnis I, 133, II, 130 f., Strenge gegen seine Arbeiten I, 354.

Aesthetiker: I, 746 f. (über das Verhältnis der Poesie zur Musik).

Komischer Dichter II, 759 f.

Anonyme Urtheile über Mozart den Künstler: I, 107 f., 119, 122, 169, II, 361 f., 643 f.

B. Werke (besprochene).

K. = v. Köchels thematisches Verzeichnis sämmtl. Tonwerke M.s.

Für Klavier: Zwei- und vierhändig.

Erste Kompositionen I, 19.

Variationen über einen Menuett von Fischer I, 363. (179 K.)

Sechs Sonaten I, 364. (279—284 K.)

Sonate in C dur I, 434. (309 K.

Sonate in A moll I, 552 (310 K.

Sonate in B dur I, 364. (358 K.

Variationen über Je suis Lindor I, 692. 354 K.)

Allegro einer Klaviersonate I, 776. (400 K.)

Vierhänd. Sonate in C dur I, 809 f. (521 K.)

Dreistimmige Fuge in C dur II, 89 f. (394 K.)

Fuge in G dur II, 89. (41 Anh. K.)

Klaviersuite (unvoll.) II, 90. (399 K.)

Kleine Signe II, 90 f. (574 K.)

Dreistimmige Fuge in C dur II, 93 f. (394 K.)

Fuge in G moll II, 89, 94. (401 K.)

Fuge in G dur (unvoll.) II, 94 (443 = Anh. 67 K.)

Zwei Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr in F moll als Phantasie und Sonate für Klavier zu 4 Händen II, 96 f., 541. (594. 608 K.)

Variationen II, 158 f.

Drei Rondos in D dur, F dur und A moll II, 161. (485. 494. 511 K.)

Adagio in H moll II, 162. (540 K.)

Präludium in C dur II, 162 f. (395 K.

Präludium in C moll II, 163. (396 K.)

Phantasie in D moll II, 163. (397 K.)

Phantasie in C moll II, 163 f. (475 K.)

Sonate in F (2 Sätze) II, 171, 175. (533 K.)

Sonaten in C moll, B dur, D dur II, 175. (457, 570, 576 K.)

Vierhänd. Sonate in F dur II, 176. (497 K.)

Vierhänd. Sonate in C dur II, 176. (521 K.)

Allegro in C moll II, 177. (44 Anh. K.)

Adagio in D moll II, 177. (35 Anh. K.)

Schlußsatz in B dur II, 177. (43 Anh. K.)

Für zwei Klaviere:

Fuge in Cmoll II, 89 f., 94 f., 177. (426 K.) Als Saitenquartett arrangirt mit einleitendem Adagio. II, 90. (546 K.)
Vierstimmige Fuge in G dur II, 89 f. (unvollst.). (45 Anh. K.)
Sonate in D dur II, 177. (448 K.)

Duos:

Zwei Duette für Violine u. Bratsche in G und B dur (für M. Haydn) II, 4 f. (423. 424 K.)
Sechs Sonaten für Klavier und Violine in F, C, F, B, G, Es dur II, 177 f. (296. 376. 377—380 K.)
Vier Sonaten für Klavier und Violine in B, Es, A und F dur II, 178 f., vgl. II, 30, 172. (454. 481. 525. 547 K.)

Trios:

Trio für Klavier, Violine und Violoncell I, 365. (254 K.)
Fünf Trios (Terzette) für Klavier, Violine und Violoncell in G, B, E, C, G dur II, 180 f. (496. 502. 542. 548. 564 K.)
Trio in Es dur für Klavier, Klarinette und Bratsche II, 182 f., vgl. I, 809 f. (489 K.)
Trio in Es dur für Violine, Bratsche und Violoncell II, 216 f. (563 K.

Quartette:

Das erste in G dur aus d. J. 1770 I, 111. 348. (80 K.)
Sechs Quartette in D, G, C, F, B, Es dur I, 349 f. (155—160 K.)
Sechs Quartette I, 350 f. (168 bis 175 K.)
Zwei Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell in D und A dur I, 468. (285. 298 K.)
Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Violoncell I, 686. (370 K.)
Zwei Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell in G moll und Es dur I, 828, II, 183 f. (478. 493 K.)
Drei Quartette in B, A und C dur für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell II, 11. (458, 464. 465 K.)
Fünf Fugen aus Bachs wohltemp. Klavier als Quartett für Saiteninstrumente II, 90. (405 K.)
Fuge für 4 Saiteninstrumente in D moll (unvoll.) II, 95 f. (76 Anh. K.)
6 Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in G dur, D moll, Es, B, A, C dur II, 199 f. (387. 421. 428. 458. 464. 465 K.)
Quartett in D dur für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell II, 213. (499 K.)
Drei Quartette in D, B, F dur für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell II, 214 f. (575. 589. 590 K.)

Quintette:

Quintett in B dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell I, 104. (46 K.)
Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen, und Violoncell I, 351 f., (174 K.)
Quintett für Harmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncell II, 29 f. (617 K.)
Quintett für Horn mit Violine, 2 Bratschen und Baß II, 33. (407 K.)
„Stadlersquintett" für Klarinette u. Saiteninstrumente II, 34. (582 K.)
Quintett in Es dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott II, 186 f. (452 K.)
4 Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell in C dur, G moll, D dur und Es dur II, 217 f., darunter das in G moll bes. II, 220 f. (515. 516. 593. 614 K.)
Quintett in C moll für Saiteninstrumente (Umarbeitung der Serenate in C moll) II, 228. (406 K.)
Adagio in B dur für 2 Klarinetten und 3 Bassethörner II, 228. (411 K.)

Konzerte für Klavier.
Vier Klavierkonzerte in F, B, D und G dur mit Begleitung des Orchesters I, 69 f. (37. 39—41 K.)
Konzert in Es I, 366. (271 K.)
Konzert für Klavier und Violine I, 579. (56 Anh. K.)
In D dur I, 729. (175 K.)
In G dur I, 845 f. (453 K.)
Siebzehn Klavierkonzerte II, 187 f., darunter das in C dur II, 190 f. (467 K.)
In B dur II, 541. (595 K.)

Für 2 Klaviere:
In Es dur mit Orchester I, 597 f. (365 K.)

Für 3 Klaviere:
In F dur I, 366. (242 K.)

Für Violine:
Fünf Violinkonzerte in D, G, A, B,

D dur I, 357 f. (211. 216. 219. 207. 218 K.)
Adagio in E dur I, 358. (261 K.)
Concertante für Violine u. Bratsche mit Orchester I, 359 f. (364 K.)
Concertante für 2 Soloviolinen mit Orchester I, 360. (190 K.)
Rondo (s. Brunetti) I, 690. (373 K.)
Für Flöte:
In G dur I, 362. (313 K.)
In D dur I, 468. (314 K.)
Andante in C dur für Flöte mit Orchester I, 468. (315 K.)
In C dur für Flöte und Harfe I, 534 f. (299 K.)
Für Oboe:
Konzert für Ferlendi I, 362. II, 839. (293 K.)
Für Klarinette:
Für Stadler II, 33 f. (622 K.)
Für Waldhorn:
Vier Konzerte II, 31 f. (412. 417. 447. 495 K.)
Für Fagott:
Zwei Konzerte in C und eins in B dur I, 362. (191 K.)
Für vier Blasinstrumente:
Sinfonie concertante für Oboe, Klarinette (urspr. Flöte), Horn und Fagott I, 531 f. (9 Anh. K.)
Für Orgel:
Frühere Orgelsonaten mit Orchester I, 322 f.
Drei Sonaten mit Orchester I, 598 f. (328. 329. 336 K.)
Stücke für ein Orgelwerk II, 541.
Für Orchester:
Galimathias musicum für Orchester mit oblig. Klavier I, 49 f., II, 834 f. (32 K.)
Dramatische Ouverture in G dur aus d. J. 1779, I, 518 f. (318 K.)
Instrumentalsätze (Entreactes) zu d. Geblers Thamos, König in Egypten I, 610, 849 f. (345 K.)
Maurerische Trauermusik f. Orchester II, 115 f. (477 K.)
Serenaten &c.:
Serenata notturna I, 340 f. (239 K.)
Notturno f. 4 Orchester I, 341 (268 K.)
Serenate in D dur I, 592 f. (320 K.)
Große Serenate in B dur für Blasinstrumente (nach dem Quintett in B dur) I, 684 f., vgl. I, 104. (361 K.)
Haffnerserenate (Symphonie) I, 733. (385 K.)
Nachtmusik in G dur II, 213. (525 K.)
Serenate in Es dur II, 225 f. (375 K.)
Serenate in C moll für 8 Blasinstrumente II, 225 f., vgl. I, 733 f. (388 K.) (Auch als Quintett für Saiteninstrumente.)
Divertimenti &c. für Saiten- und Blasinstrumente:
Concerto ossia Divertimento aus d. J. 1771 I, 342 f. (113 K.)
Divertimento in D I, 342. (131 K.)
Zwei Div. f. Blasinstrumente I, 342. (166. 186 K.)
Für Oboe und 2 Hörner nebst Saiteninstrumenten I, 342 f. (251 K.)
Für 2 Hörner mit Violine, Bratsche, Baß und Fagott I, 343. (205 K.
Zwei Div. (Kassationen) in F u. B dur I, 343 f. (247. 287 K.)
In D dur I, 345. (334 K.)
Vier Div. I, 346. (186. 240. 252. 166 K.)
Zwei Partien für 2 Flöten, 5 Trompeten und 4 Pauken I, 346 f. (187 K.)
Sechs Div. für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner I, 347 f. (213. 240. 252. 253. 270. 289 K.)
Drei Div. in D, B und F dur I, 349. (136—138 K.)
Musikalischer Spaß II, 65 f. (522 K.)
Symphonien:
In Es dur aus d. J. 1764 I, 43. (15 K.)
Drei Symph. in B, Es und D dur I, 43. (17—19 K.)
In B dur I, 48. (22 K.)
In F dur I, 104. (43 K.)
In D dur I, 104. (48 K.)
In G dur I, 334. (110 K.)
In Es dur I, 335. (132 K.)
In D dur I, 337. (202 K.)
In G dur I, 337. (199 K.)
In C dur I, 337. (200 K.)
In G moll I, 337. (183 K.)
In A dur I, 337. (201 K.)
Die pariser oder französ. Symph. I, 550 f. (297 K.)
In B dur I, 592. (319 K.)
In C dur I, 592. (338 K.)
Sieben wiener Symphonien:
In D dur II, 230 f. (385 K.)
In C dur II, 231, vgl. II, 8. (425 K.)
In G dur II, 231, vgl. II, 8. (444 K.)
In D dur II, 232 f., 343. (504 K.)
In Es dur II, 234 f. (543 K.)
In G moll II, 234 f. (550 K.)
In C dur I, 290, II, 234 f. (551 K.)

Tänze:
Menuetts und Kontretänze früherer Zeit I, 335. (103—106. 122. 123. 164. 176. 267 K.)
Tänze für Graf Pachta II, 147, 343.
Tänze für die Redoutensäle II, 458 f.
Für Gesang:
Solfeggien I, 796. II, 840. (393 K.)
Lieder ꝛc. II, 67 f.
Fünf Lieder mit Klavierbegleitung I, 261. (147—151 K.)
Kanzonette Ridente la calma I, 261.
Bardengesang von Denis „über Gibraltar" II, 69 f. (25 Anh. K.)
Der Zauberer II, 73. (472 K.)
An Chloe II, 73. (524 K.)
Unglückliche Liebe II, 73. (520 K.)
Das Veilchen von Goethe II, 73 f. (476 K.)
Abendempfindung II, 73. (523 K.)
Lied der Trennung II, 73. (519 K.)
Gesellenreise (Freimaurerlied) II, 110 f. (468 K.)
„Die Seele des Weltalls" (unv. Kantate) II, 111. (429 K.)
Die Maurerfreude (Kantate) II, 111 f. (471 K.)
Kleine Freimaurerkantate II, 112 f. (623 K.)
„Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt" (Kantate, II, 113 f. (619 K.)
„Ich möchte wohl der Kaiser sein" von Gleim II, 28. (539 K.)
Arien. Für Sopran:
Conservati fedele I, 48. (23 K.)
„Kommet her, ihr frechen Sünder" I, 63. (146 K.)
An Berenice I, 109. 256. (70 K.)
Misero pargoletto I, 124. (77 K.)
Per pietà bel idol mio und Per quel paterno amplesso I, 124 f. (78. 79 K.)
Zwei Arien: Se ardire e speranza und Se tutti i mali miei I, 135. 256. (82. 83 K.)
Aria buffa: Voi avete un cor fidele I, 257. (217 K.)
Ah, lo previdi I, 260 f. (272 K.)
Bravourarie: „Der Liebe himmlisches Gefühl" I, 261. (119 K.)
Non sò d' onde viene I, 474 f. 816. (294 K.)
Io non chiedo I, 583 f., II, 778. (316 K.)
Ah se in ciel I, 588. (538 K.)
Konzertarie: Misera dove son I, 686 f. (369 K.)
A questo seno I, 690. (374 K.)
Fra l' oscure ombre funeste I, 760. (469 K.)
In te spero o sposo amato I, 796, II, 28. (440 K.)
„Nehmt meinen Dank" II, 16. (383 K.)
Mia speranza adorata II, 17. (416 K.)
Vorrei spiegarvi oh Dio! II, 19. (418 K.)
No che non sei capace II, 19 f. (419 K.)
Ah se in ciel benigne stelle II, 20 f. (538 K.)
Bravourarie: „Schon lacht der holde Frühling" II, 22. (580 K.)
Sopranarie mit obligatem Klavier: Non temer amato bene II, 23. (505 K.)
Alma grande e nobil cuore II, 26. (578 K.)
Chi sa, chi sa qual sia II, 26. (582 K.)
Vado ma dove II, 27. (583 K.)
Al desio di chi t'adora II, 302 f. (577 K.)
Un moto di gioja II, 305. (579 K.)
Bella mia fiamma II, 355. (528 K.
Mi tradi quell' alma ingrata II, 358. 428. (527, 25 K.)
Für Alt:
Ombra felice: tornerò a rivederti II, 259 f. (255 K.)
Für Tenor:
Va dal furor portata I, 46. (21 K.)
Orche il dover I, 109. 256. (36 K.)
Aria buffa: Con ossequio, con rispetto I, 257. (210 K.)
Aria buffa: Si mostro la sorte propizia all' amante I, 257 f. 209 K.)
Aria buffa: Clarice cara mia sposa I, 258 f. (256 K.)
Se al labro mio non credi I, 462. 295 K.)
Misero! o sogno I, 757. (431 K.)
Per pietà non ricercate II, 18 f. (420 K.)
„Müßt' ich auch durch tausend Drachen" II, 248. (435 K.)
Dalla sua pace II, 358. (527, 27 K.)
Für Baß:
Non sò d' onde viene I, 478. (512 K.)
Aspri rimorsi atroci I, 768. (432 K.)
Aria buffa zu Anfossi's Le gelosie fortunate II, 27.

Per questa bella mano II, 27. (612 K.)
Mentre ti lascio o figlia II, 55. (513 K.)
„Männer ſuchen ſtets zu naſchen" II, 248. (433 K.)
Zwei- und dreiſtimmig:
Komiſches Duett „Nun liebes Weibchen" II, 27. (625 K.)
Terzett: Mandina amabile II, 24. (480 K.)
Sechs Kanzonetten für 2 Sopran- u. 1 Baßſtimme II, 56 f. (549. 346. 436—439 K.)
Grazie agl' inganni tuoi für 2 Sopran- und 1 Baßſtimme mit Begleitung von Blasinſtrumenten II, 58. (532 K.)
Das Bandl-Terzett II, 58 f. (441 K.)
Männerterzett: Del gran regno dell' Amazoni II, 270. (434 K.)
Kanons. II, 60 f.
Vierſtimmig:
Quartett: Dite almeno, in que mancai II, 25. (479 K.)
Caro mio, Druck und Schluck II, 79 f. (3 Anh. K.)
Vierſtimmiges Madrigal: God is our refuge I, 47. (20 K.)
Dramatiſches:
Die Schuldigkeit des erſten Gebotes, geiſtl. Singſpiel I, 56 f. (35 K.)
Apollo et Hyacinthus, lateiniſche Komödie (aus d. J. 1767), 65 f. (38 K.)
La finta semplice, Opera buffa I, 77 f., 83 f. (51 K.)
Baſtien und Baſtienne, Operette I, 96 f. (50 K.)
Mitridate, re di Ponto I, 143. 193 f. (87 K.)
Ascanio in Alba, theatraliſche Serenate I, 152. 205 f. (111 K.)
Il sogno di Scipione I, 154. 211 f. (126 K.)
Lucio Silla I, 156. 198 f. (135 K.)
La finta giardiniera, Opera buffa I, 164 f., 233 f. (196 K.)
Il re pastore, Feſtoper, I, 250 f. (208 K.)
Zaide, Operette. I, 625 f. (344 K.)
Idomeneo I, 637 f. (366 K.)
Die Entführung aus dem Serail I, 715 f., 745 f. (384 K.)
Der Schauſpieldirektor II, 251 f. (486 K.)
L'oca del Cairo II, 257 f. (422 K.)
Lo sposo deluso II 265 f. (430 K.)
Le nozze di Figaro II, 273 f. 280 f. (492 K.
Don Giovanni II, 344 f. (527 K.)
Così fan tutte II, 485 f. 588 K.)
La clemenza di Tito II, 558 f., 560 f. (621 K.)
Die Zauberflöte II, 554 f., 575 f. (620 K.)
Balletmuſik zur Pantomime Les petits riens I, 542 f. (10 Anh. K.)
Chöre mit Orcheſter zu v. Geblers Thamos, König in Egypten I, 620, 849 f., II, 785 f. (345 K.)
Muſik zu einer Pantomime I, 838 (446 K.)
Für die Kirche:
Ein 3ſtimmiges Miserere aus d. J. 1770 I, 140. (85 K.)
Vesperu:
Dixit Dominus und Magnificat I, 310. (193 K.)
Zwei Vesperu aus d. J. 1779 und 1780 I, 600 f. (321. 339 K.)
Litaneien:
Marienlitanei in Bdur aus d. J. 1771 I, 303. (109 K.)
Marienlitanei in Ddur aus d. J. 1774 I, 304 f. (195 K.)
Vom hochwürdigen Gut in Bdur aus d. J. 1772 I, 305 f. (125 K.
Vom hochwürdigen Gut in Esdur aus d. J. 1776 I, 307 f. (243 K.)
Regina coeli:
Zwei aus d. JJ. 1771 und 1772 I, 311. (108. 127 K.)
Ein drittes in Cdur I, 311. (276 K.)
Motetten, Offertorien ꝛc.:
Scande coeli limina I, 63 f. (34 K.)
Inter natos mulierum I, 64 (72 K.
Veni sancte spiritus I, 107. (71 K.)
Exultate I, 159. (165 K.)
Misericordias Domini I, 168. 314 f. (222 K.)
Tantum ergo I, 312. (142. K.)
Benedictus sit Deus (Offertorium I, 312. (117 K.)
Convertentur sedentes (Offertor.) I, 312. (177. 342 K.)
De profundis I, 313. (93 K.)
Justum deduxit I, 313. (326 K.)
Adoramus te I, 313. (327 K.)
Te Deum I, 313. (141 K.)
Venite populi I, 316. (260 K.)
Sancta Maria mater Dei I, 316 f. (273 K.)
Alma dei creatoris I, 316 f. (277 K.)
Sub tuum praesidium I, 317 (198 K.)

Ave verum corpus, Chor mit Saitenquartett II, 542. (618 K.)
Kantaten.
Paſſionskantate aus d. J. 1767 I, 61 f. (42 K.)
Meſſen:
Kyrie für 4ſtimmigen Chor mit Saiteninſtrumenten aus d. J. 1766 I, 51. (33 K.)
Meſſe in G dur I, 106. (49 K.)
„ „ D moll I, 110. (65 K.)
„ „ C dur I, 112. (66 K.)
„ „ C dur I, 280 f. (115 K.)
„ „ F dur I, 282. (116 K.)
„ „ C moll I, 282. (139 K.)
„ in honorem S. Trinitatis I, 285 f. (167 K.)
„ in F dur I, 288 f. (192 K.)
„ „ D dur I, 291 f. (194 K.)
„ „ B dur I, 292 f. (275 K.)
„ aus d. J. 1776 I, 296 f. (262 K.)
Fünf Meſſen in C dur I, 296. (220. 257—259. 262 K.)
Zwei Meſſen in C dur I, 598 f. (317. 337 K.)
Große Meſſe II, 4. (427 K.)
Meſſe in C moll (theilw. in Davidde penitente verwendet) II, 98 f. (427 K.)
Kyrie in Es dur I. 469 f. (322 K.)
„ (unvollſt.) I, 600. (323 K.)
„ in D moll I, 683. (341 K.)
Oratorien:
La Betulia liberata I, 148, 219 f. (118 K.)
Davidde penitente II, 102.
Requiem ꝛc.:
II, 556 f. 637 f. 647 f. (626 K.)
Bearbeitung von Händels Acis und Galathea. (566 K.)
Ode für den Cäcilientag. (592 K.)
Alexanderfeſt. (591 K.)
Meſſias II, 465 f. (572 K.)
Partiturentwürfe II, 145 f.
Skizzen: II, 133 f.
Theoretiſches:
Kurzgefaßte Generalbaßſchule I, 813 f.
Unechte oder zweifelhafte Kompoſitionen, vgl. I, 336.
Meſſe in G dur I, 298. (232 Anh. K.)
„ „ B dur I, 298. (233 „ K.)
„ „ G dur I, 298. (140 K.)
„ „ C moll I, 412.
Salve regina für Soloſtimmen und Chor I, 312. (92 K.)
Tantum ergo in D dur I, 312. (197 K.)
Pastorale I, 346. (294 Anh. K.)
Baßarie: Io ti lascio, o cara addio (von Jacquin) II, 57. 537. (245 Anh. K.)
Quintett: Oh come lieto in seno II, 59. (244 Anh. K.)
Schulmeiſter-Meſſe II, 65.
Motet burlesque II, 65.
Wiegenlied II, 71.
Mozart, Karl, Wolfg. Amade's älterer Sohn II, 11, 579, 685.
Mozart, Wolfg., Wolfg. Amade's jüngerer Sohn II, 466, 685.
Müller, Wenzel, Muſikdir. in Wien und Volkskomponiſt II, 583. Kaspar der Fagottiſt II, 546.

Nardini, Pietro, Violiniſt I, 32, 128.
Naumann, Kapellmeiſter in Dresden, II, 470.
Neapel, Bedeutung für die Entwicklung der Oper I, 176.
Neri, Filippo, angeblicher Begründer des Oratoriums I, 176.
Neumann, Joh. Leop., Dichter und Muſikfreund in Dresden II, 470.
Niclas, Sophie, Sängerin II, 477.
Nicolai, Fr., über: Phil. Em. Bach II, 78; Friedrich II. als Muſikliebhaber II, 82. Liebhaberkonzerte II, 82.
Niemetſchek, über M.s „Entführung" in Prag I, 737; M. als Improviſator auf dem Klavier II, 151; Titus II, 573.
Noailles, Marſchall de I, 567 f.
Noverre, Jean George, Balletmeiſter u. Reformator des Ballets I, 161. 511. 540 f.
Niſſen, Georg Nic., däniſcher Geſchäftsträger, heirathet M.s Wittwe II, 684.

Offertorium, im Requiem II, 672 f.
Opera buffa, Entſtehung aus dem Intermezzo I, 225 f. Verhältnis zur opera seria I, 227. Behandlung der Enſembles I, 231. Die in ihr auftretenden Perſonen 227 f. Inſtrumentalpartie I, 232. In Paris I, 496 f.
Opera seria, Entſtehung I, 171 f. Ihre Grundlage das Recitativ I, 172. Gegenſtände und Form I, 173 f. Einfluß der neapolitaniſchen Schule auf ihre Fortbildung I, 175 f. Stabilität I, 177. Arie I, 179 f. Sänger I, 181 f. Richtung auf Virtuoſität (bravura) und Metaſtaſio's Klage

darüber I, 181. Konventionelles I, 183 f. Sinfonia I, 184. Bestandtheile des Orchesters I, 185 f. Operntexte I, 187 f.
Oper, die deutsche. Ihr Sinken II, 246 f. M.s Urtheil üb. sie II, 249.
Oper, die französische komische (Duni, Monsigny, Philidor) I, 500 f. Fortbildung durch Gretry I, 502 f.
Oper, die national-französische große (Lully, Rameau) I, 490 f.
Operette, die deutsche I, 713, 738.
Oratorium, oder azione sacra I, 211 f. Form I, 214. Behandlung durch die Komponisten I, 218.
Orchester, in der älteren Opera seria I, 185; in M.s Kirchenkompositionen I, 318 f.; Idomeneo I, 675 f.; Le nozze di Figaro II, 323 f.; der Zauberflöte II, 631.
O'Reilly, Operndirektor in London II, 539.
Ouverture in der Oper seit Lully I, 184. Zu Idomeneo I, 679.

Paesiello, in Wien II, 38 f., 270. Barbiere di Seviglia und Re Teodoro II, 333 f.
Pallavicini, Feldmarschall, Graf I, 126, 139.
Panzacchi, Sänger in München I, 647. 660.
Paradies, Mar. Theres., Klavierspielerin I, 826, II, 6.
Parhammer, Pater Ign. I, 105.
Parini, Dichter I, 151, 205.
Paris. Sinn für Musik im J. 1763 I, 39 f.; 1778 I, 490 f. Don Giovanni II, 365 f. Così fan tutte II, 492. Die Zauberflöte II, 620, 636 f. Das Requiem II, 682.
Partita (Partie) s. Divertimento.
Peierl, Joh. Nepomuk, Tenorist II, 63.
Pergolese. Serva padrona I, 226. Dasselbe in Paris I, 496.
Peri, Jac., bringt die erste opera seria auf die Bühne I, 172.
Perinet, Joach., Verf. der Zauberzither II, 583.
Philidor, Franc. André (Danican), Opernkomponist I, 501.
Philidor, Anne Danican I, 529.
Piccinni, Maestro I, 123. Bedeutung für die opera buffa I, 231. Zu Paris I, 525 f. „Roland" I, 525 f.
Pischlberger, Kontrabassist II, 27. 551. 619.
Pleyel II, 37, 184.
Ployer, Barbara v., Schülerin M.s I, 810.
Podstatzky, Graf v., Dombechant von Olmütz I, 71.
Poggi, Baßsänger I, 91.
Pompadour, Marquise v., I, 36 f.
Ponziani, Sänger II, 401.
Prag. Sinn f. Musik II, 336 f. Figaro II, 340 f. Don Giovanni II, 348 f. Die Entführung II, 340. Titus II, 558 f.
Prato, dal, Castrat I, 645. 660.
Pregl, Dr., Freund der M.schen Familie I, 590. 653.
Puchberg, Mich., Freund M.s I, 833 f. II, 482, 532, 646, 841.
Punto (Stich), Joh., Hornist I, 531.

Quantz, Joh. Joach. II, 77. 79.
Quartett I, 348 f. 198 f.
Quinault, I, 491.
Quintett II, 217 f.

Raaff, Ant., Tenorist I, 424 f. In Paris I, 528. München I, 646 f. 661.
Rameau, Jean Phil., und seine Opern I, 494 f.
Ramm, Oboist I, 362, 429, 436, 686. II, 469.
Ranzzini, Venanzio, Sopranist I, 76. 157.
Recitativ, in der Oper I, 172. Aufgabe I, 177 f. Recitativo secco I, 178. Bei Gluck I, 512 f. 519; Lully I, 492. In Idomeneo I, 673.
Rehberg, mit M. bekannte Familie in Wien II. 542 f.
Reichardt, über: Idomeneo I, 655; die Zauberflöte II, 591; Haydn, M. u. Beethoven als Quartettkomponisten II, 690. Als Musiker II, 475 f. Liederkomponist II, 68; Kapellmeister in Berlin II, 76 f.. Concerts spirituels II, 474. Verhältnis zu M. II, 475 f.
Requiem &c., Veranlassung II, 556 f. Ausarbeitung II, 637 f. Vollendung II, 647 f. Kontroverse über dasselbe II, 800 f.
Rieder, Ambros, üb. M.s Improvisationen auf dem Klavier II, 151.
Riedesel, Baron v., preußischer Gesandter in Wien I, 735 f.
Righini, Vincenzo, I, 777. Convitato di pietra II, 382 f.
Rochlitz, Fr., über: M.s Klavierspiel II, 156; Quartette für Klavier, Vio-

line, Viola und Violoncell II, 184; Titus II, 574 f.; M. bei ſeinem Aufenthalt in Leipzig II, 472 f.; das Requiem II, 652 f.; M.s und Süßmayrs Antheil daran II, 675. 809 f. Parallele zwiſchen M. und Raphael II, 689.
Roullet, Du I, 517 f.
Rondo, in der Symphonie I, 332.
Roſenberg, Graf, Oberdirektor des Theaters in Wien I, 714. Der Direktion enthoben II, 530.
Roſetti, Direktor der Muſik in Hohenaltheim I, 416.
Roſimond, Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé II, 379.
Roſſi, Sänger I, 166, 241.
Roſſini. Vorliebe für M.s Don Giovanni II, 367.
Rouſſeau, J. J. Le devin du village I, 96 f. Parodie darauf I, 99 f. Auf Seite der Buffoniſten I, 497 f. Über Glucks Opern I, 521. Pygmalion I, 633.
Rudolph, J. J., Waldhorniſt I, 539 f.
Rumbeck, Gräfin, geb. Cobenzl, Klavierſchülerin M.s I, 707.

Saal, Baritoniſt I, 712. II, 256.
Saiteninſtrumente I, 185.
Salern, Graf Joſ. v., oberſter Direktor der Muſik und Oper in München I, 401 f.
Salieri. Stellung zu Joſeph II. I, 719 f. Verhältnis zu M. I, 727; intriguirt gegen dieſen II, 18. Der Rauchfanglehrer I, 713. II, 270. Prima la musica II, 251. La scuola dei gelosi II, 256. Les Danaides II, 270. La grotta di Trofonio II, 271, 333 f. Tarare (Axur) II, 356. Tritt von der Direktion der Oper zurück II, 530. Urtheil über die Zauberflöte II, 579. Fälſchlich verdächtigt II, 636.
Salomon, Joh. Pet., Konzertmeiſter in Berlin II, 83 f. 539.
Salzburg. Muſikaliſche Verhältniſſe unter Erzbiſch. Sigismund I, 109. Kapelle I, 262 f. Kirchenmuſik im Dom I, 272. Geſelliger Verkehr I, 376. Vergnügungsſucht I, 379. M.s Erzſtatue von Schwanthaler II, 687. Mozarteum II, 688. Mozartgemeinde II, 688.
Sammartini, Giambattiſta, Organiſt und Kapellmeiſter in Mailand I, 124, 328.
Sanctus in der Meſſe I, 279.
Santorini, Sänger I, 145.
Sarti II, 39, 201, 270. Fra due litiganti il terzo gode II, 256. 333 f.
Sartoretti, Sigra. I, 121.
Sartory, Muſikfreund in Potsdam II, 476.
Savioli, Graf, Intendant in Mannheim I, 443 f.
Scarlatti, Aleſſ., Reformator der Oper, Gründer der neapolitaniſchen Schule I, 175 f.
Scarlatti, Dom., Einfluß auf die Klavierſonate II, 165.
Schachtner, erzbiſch. ſalzburg. Hoftrompeter, Freund des M.ſchen Hauſes I, 20 f. 382. Mittheilungen über M.s Kindheit I, 21 f. Zaide I, 625 f. Überſetzer von Baresco's u. M.s Idomeneo I, 638 f. Nicht Überſetzer der Parodie Les amours de Bastien et Bastienne I, 99.
Schack, Benedict, Tenorſänger u. Komponiſt. Operette Anton bei Hofe II, 544. Flötenſpieler II, 599. Erſter Tamino II, 606 f. Mit M. nahe befreundet II, 607. Über das Requiem von M. und deſſen letzte Stunden II, 641 f.
Scharf, Benediktinerpater und Gymnaſialprofeſſor, Freund der M.ſchen Familie I, 24 f. 379.
Schaul. Über das Rondo des Sextus in La clemenza di Tito II, 567, vgl. II, 204, 573.
Schauſpieldirektor, Oper von M. II, 251 f.
Scheibe, Joh. Ad., I, 612.
Schenck II, 576 f.
Schick, Margarethe, geb. Hamel, Sängerin II, 536.
Schiedenhofen, Joach. v., Jugendfreund M.s I, 170. 376 f. 478.
Schikaneder, Emanuel, Theaterdirektor I, 609, 801, II, 552. Verhältnis zu M. I, 829. Freimaurer II, 554. 585. Papageno II, 618 f. 633.
Schink, über Don Giovanni II, 360.
Schlichtegroll, über M. I, 835.
Schmidt, Baſſiſt I, 712.
Schneider, L., Bearbeitung von M.s Schauſpieldirektor II, 254 f. Così fan tutte II, 491. 496.
Schobert, Klavierlehrer und Komponiſt I, 37.
Schrattenbach, Graf Franz Ant. I, 72.

Schubart, über die Salzburger I, 17. Leopold M.s Violinschule I, 15; M.s La finta giardiniera I, 165 f.; M. und v. Becke als Klavierspieler I, 168; Holzbauers Günther von Schwarzburg I, 421 f.; den Abt Vogler als Gesanglehrer I, 484.
Schulz, Joh. Abr. Pet., Konzertmeister in Berlin II, 82. 84. Liederkomponist II, 68.
Schwanthaler, Erzstatue M.s II, 687.
Schweitzer. Alceste I, 419 f. Rosamunde I, 454 f.
Schweitzer, in Frankfurt a. M. II, 545.
Schwetzingen, die Kapelle I, 33.
Schwingenschuh, v., Familie in Wien, mit M. in Verkehr II, 543 f.
Secau, Graf, Intendant der Schauspiele in München I, 398 f. 644 f.
Serenate I, 338 f. Mit obligater Violine I, 340. Veranlassungen I, 170.
Serrarius, Therese Pierron, M.s Schülerin I, 453.
Seyfried, über das Requiem II, 675.
Shadwell, Thomas. Libertine destroyed II, 379.
Sickingen, Graf v., pfälzischer Gesandter. Verkehr mit M. I, 529. II, 777.
Sigismund (Graf Schrattenbach), bis 1771 Erzbischof v. Salzburg. Nimmt M.s Vater in seine Dienste I, 6. Schließt den neunjährigen M. eine Woche lang ein, um sich zu überzeugen, daß er ohne fremde Hülfe komponire I, 56. Läßt M.s Oper La finta semplice in Salzburg aufführen I, 108. Interesse an der Kirchenmusik I, 261. Verh. zu M. I, 385.
Sinfonia, in der Oper I, 184 In M.s erster Oper I, 94 f. In der Kirche I, 322 f. Fortbildung I. 328 f.
Siprutini, Violoncellist, Apostat des Judenthums I, 3 f.
Sonata, Instrumentalsatz I, 323 f. II, 165 f.
Sonnenfels, v., über die Sänger, für welche M. die finta semplice schrieb I, 86 f.
Sophie Charlotte, Königin v. England I, 41 f.
Spazier, K., über M.s Figaro II, 329.
Spielmann, v., Hofrath II, 48.
Stadler, Abbé II, 655. 660 f. 804 f.
Stadler, Ant., Klarinettist I, 843. II, 33, 555, 568 f.
Stampiglia, Silvio, Hofpoet unter Franz I., verbannt alles Komische aus der opera seria I, 187.
Starhemberg, Fürst Adam, Oberhofmeister II, 705.
Starhemberg, Graf Jos., Domherr in Salzburg I, 392, 563.
Starzer, Joseph II, 87, 461.
Stein, Georg Andr., Orgel- u. Klavierbauer in Augsburg I, 407 f.
Stein, Maria Anna (Nannette), Klavierspielerin I, 408 f.
Stephanie, d. jüng., Inspicient der deutschen Oper in Wien I, 161. 714. Belmonte u. Constanze I, 715. 746. Der Schauspieldirektor II, 251.
Sterkel, Joh. Friedr. Xav. Abbé, Klavierspieler I, 437 f.
Stock, Dora, porträtirt M. 1789 in Dresden II, 470.
Stoll, Schullehrer in Baden II, 542.
Storace, Nancy, Primadonna I, 805. II, 13. 255. 266. 302.
Storace, Stephan, Komponist I, 805. II, 38.
Strack, Josephs II. Kammerdiener I, 722 f. 807.
Straßburg. M. als Konzertgeber I, 574 f.
Strinasacchi, Regina, Violinspielerin II, 29 f.
Strobach, Operndirigent in Prag II. 337, 342.
Suarti, Felicita, Sängerin I, 157.
Suite I, 333 f.
Sulzer II, 81.
Süßmayr, Frz. Xav., Schüler Salieri's und M.s II, 544, 550, 558, 575 f., 642, 675 f. Antheil an Titus II, 559; am Requiem II, 648 f. Der Spiegel von Arkadien und Soliman II, 676.
Swieten, Baron v., M.s Freund und Gönner II, 75 f. 84 f. Sucht Händels Oratorien in Wien einzuführen II, 460. Bei M.s Tode II, 644.

Tellez, Gabriel (Tirso de Molina. Burlador de Sevilla y convidado de piedra (Don Giovanni) II, 370 f.
Tenducci, Sänger I, 44, 567.
Terzett, in der Oper I, 179.
Teyber, Therese, später Mad. Arnold, Sängerin I, 711, 769, 818. II, 87, 255.

Thamos, König v. Egypten, heroiſches Drama von Gebler mit Inſtrumentalſätzen von M. I, 610, 849 f.
Thibaut, über M.s Meſſen I, 299 f.; Misericordias Domini I, 315.
Thorwarth, Joh., Vormund der Weberſchen Kinder I, 783.
Thun, Gräfin, geb. v. Ulfeld, Gönnerin M.s I, 691, 707. II, 47 f.
Thun, Graf Joh. Joſ., Beförderer der Muſik in Prag und Gönner M.s II, 7, 340 f.
Tibaldi, Tenoriſt, I. 151. 209.
Tieck II, 536. In Berlin II, 480.
Toeschi, Violiniſt I, 429, 648.
Tonelli, Anna, Sängerin I, 496.
Tozi, Maeſtro in München I. 165, 167.
Trattner, Frau v., Schülerin M.s. II. 810.
Treitſchke. Così fan tutte II, 491, 494.
Tritto. Convitato di pietra II, 383.
Türrſchmidt, Horniſt II, 476.

Ulibicheff, über M.s Misericordias Domini I, 315; über Idomeneo I, 656; über die Ouverture der Zauberflöte II, 594.
Umlauf, Bratſchiſt am wiener Theaterorcheſter, Komponiſt der Bergknappen u. a. I, 459, 710. II, 246, 532.

Valeſi, Sänger und Geſanglehrer in München I, 647.
Vallotti, Franç. Ant. I, 148.
Vanhall, Violoncelliſt II, 11.
Variation, II, 157 f. In der Sonate II, 173 f.
Varesco, Abbate Giamb., Hofkaplan in Salzburg, Verf. von Idomeneo I, 638, und L'oca del Cairo II, 257 f.
Venedig. Stellung in der Entwicklung der italiän. Oper I, 176. Don Giovanni II, 367.
Vesper, als Kirchenkompoſition I, 301, 310 f. 601 f.
Villeneuve, Louiſe, Sängerin II, 26, 485, 505.
De Villiers, Le festin de pierre II, 376.
Vogler, Klaviervirtuos in Mannheim, Lehrer Webers und Meyerbeers I, 438 f. 613. Mozart über ihn II. 765 f.
Wagenſeil, Georg Chriſtoph, Klavierlehrer und Komponiſt für Klavier I, 28. 847.
Wagner, Rich., über Così fan tutte II, 498. Über die Zauberflöte II, 632.
Walburga, Maria Antonia, verw. Kurfürſtin v. Sachſen, Dichterin u. Komponiſtin (Ernelinda Talea, paſtorella Arcada) I, 164.
Waldſtädten, Baronin v., geb. von Schefer, Gönnerin M.s I, 789, 804, 831 f. II, 1, 12.
Wallis, M. Franziska Gräfin v. I, 564 f.
Walſegg, Graf v., Beſteller des Requiem II, 557, 651 f.
Weber, Cäcilie, M.s Schwiegermutter I, 775, 785. II, 15 f.
Weber, Carl Maria v., üb. M.s Entführung I, 774; die Arie des Sextus im Titus II, 567.
Weber, Fridolin v., Vater Aloyſia's u. ſ. w. I, 471 f.
Weber, G., über das Tempo der Arie: „Ach ich fühl's" in der Zauberflöte II, 608; das Requiem II, 659, 670, 673, 675, 802 f.
Weber, Joſepha, Schwägerin M.s II, 22.
Weber, Sophie, Schwägerin M.s II, 15. S. Haibl.
Weigl, Joſ., Salieri's Nachfolger in der Direktion der Oper in Wien II, 530.
Weiskern. Les amours de Bastien et de Bastienne I, 99.
Weiße, Chriſt. Felix I, 739 f. II, 67.
Wendling, Dorothea, geb. Spurni, Primadonna in Mannheim I, 423 f. 435. In München I, 647, 666.
Wendling, Eliſab. Auguſte, geb. Sarſelli, Sängerin in Mannheim I, 423, 435, 647.
Wendling, Joh. Bapt., Flötiſt I, 429, Familie I, 434 f. In Paris I, 528.
Wetzlar, Baron v., I, 837. II. 273.
Wieland, Alceſte I, 419; Roſamunde I, 454 f. Anſicht über die deutſche Oper I, 743; über Geblers Thamos, König v. Egypten I, 619. M.s Urtheil über ihn I, 456 f.
Wien. Kunſtgeſchmack im J. 1767 nach Leopold M.s Urtheil I, 74 f. Glucks Alceſte I, 76. Das Theater unter dem Impreſario Affligio I, 79 f. Das jährliche Konzert für die Mu-

sikerwittwen I, 692. Bühne und Künstler unter Joseph II. I, 708 f. Theaterpublikum I, 709. Nationalsingspiel 710. Personal der Oper in den Jahren 1781—1783. I, 712. Ein M.sches Konzertprogramm I, 816. Freimaurer II, 103 f. M.s Entführung I, 731 f. Don Giovanni II, 380 f.

Wildburg, mit M. bekannte Familie in Wien II, 544.

Wimmer, Gymnasialpräfekt in Salzburg, Textdichter I, 25, 56.

Winter, Peter, Violinist I, 437, 441 f., 784 f. Das Labyrinth in der Zauberflöte II, 593 f. 633.

Woborzil, Anführer des Orchesters in der deutschen Oper in Wien und Geiger bei Josephs II. Nachmittagskonzerten I, 725.

Wolfegg, Ant. Wilibald, Domherr in Salzburg, Gönner M.s I, 375. 413.

Woschitka, Frz. Xav., Violoncellist in München I, 398.

Wranitzky, Oberon, König der Elfen II, 580.

Zaide, Oper von M. I, 625 f. Das Melodrama darin I, 634 f.

Zamora, Antonio de, Bearbeiter der Don Juan-Sage II, 360.

Zauberflöte, große Oper von Schikaneder und M. II, 554 f., 575 f. Das Allegro in der Ouverture II, 591 f. (vgl. I, 720). Deutscher Charakter II, 625 f.

Zeil, Graf Ferd. v., Fürstbischof v. Chiemsee, Gönner M.s I, 164, 375, 386, 398.

Zeitschriften, musikalische II, 81.

Zelter, über Leopold M.s Violinschule I, 15; das Benedictus im Requiem II, 677 f. 679, 681 f.

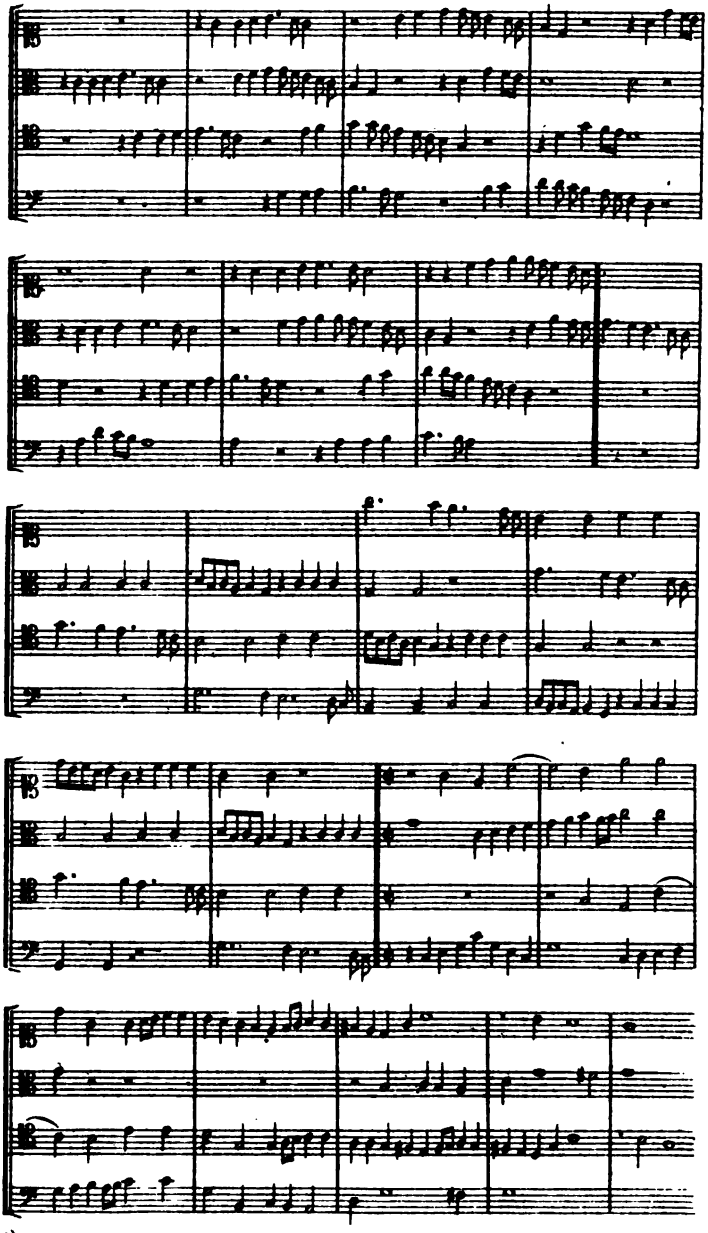
Zeno, Apostolo, kaiserl. Hofpoet unter Karl VI., Mitreformator der Oper I, 187 f.

Ziegenhagen, Frz. Heinr., Philanthrop II, 113 f.

Noten-Beilagen.

NOTENBEILAGEN.

I. Canonische Studien.*)

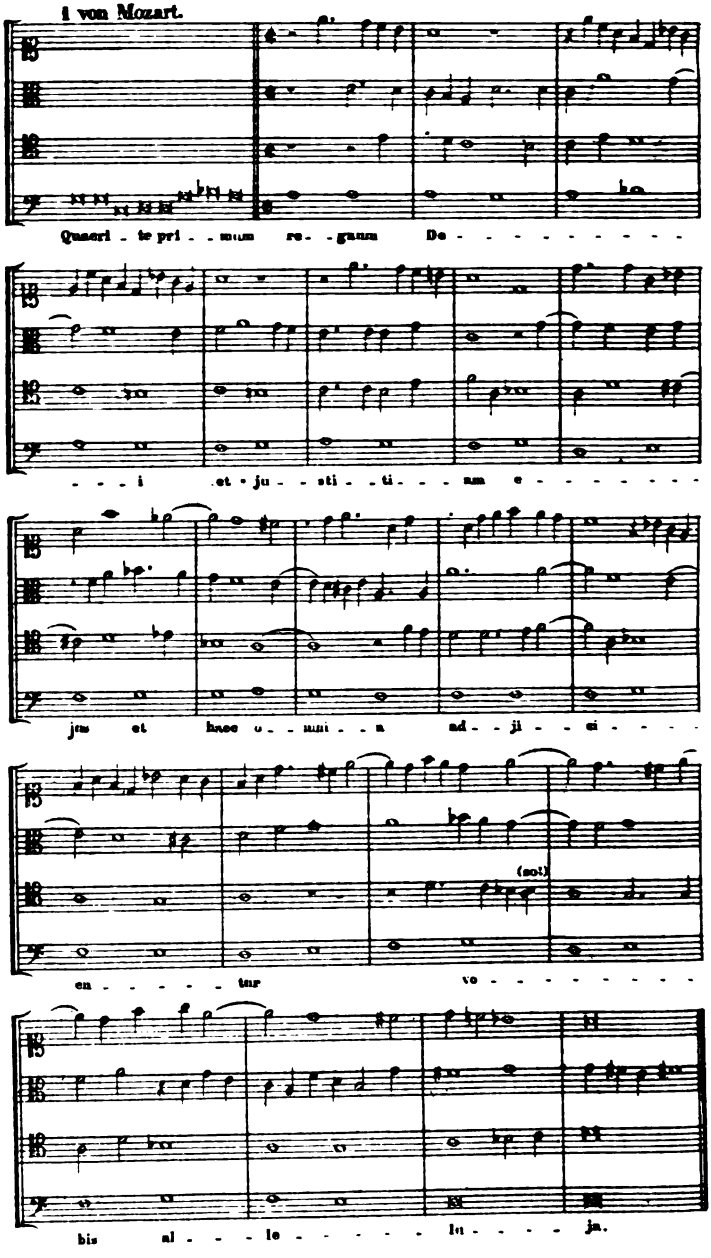


*) Nach einem auf der Königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Skizzenblatte.

II. Antiphona Quaerite.

Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post Pentecost. et in festo Caietani.

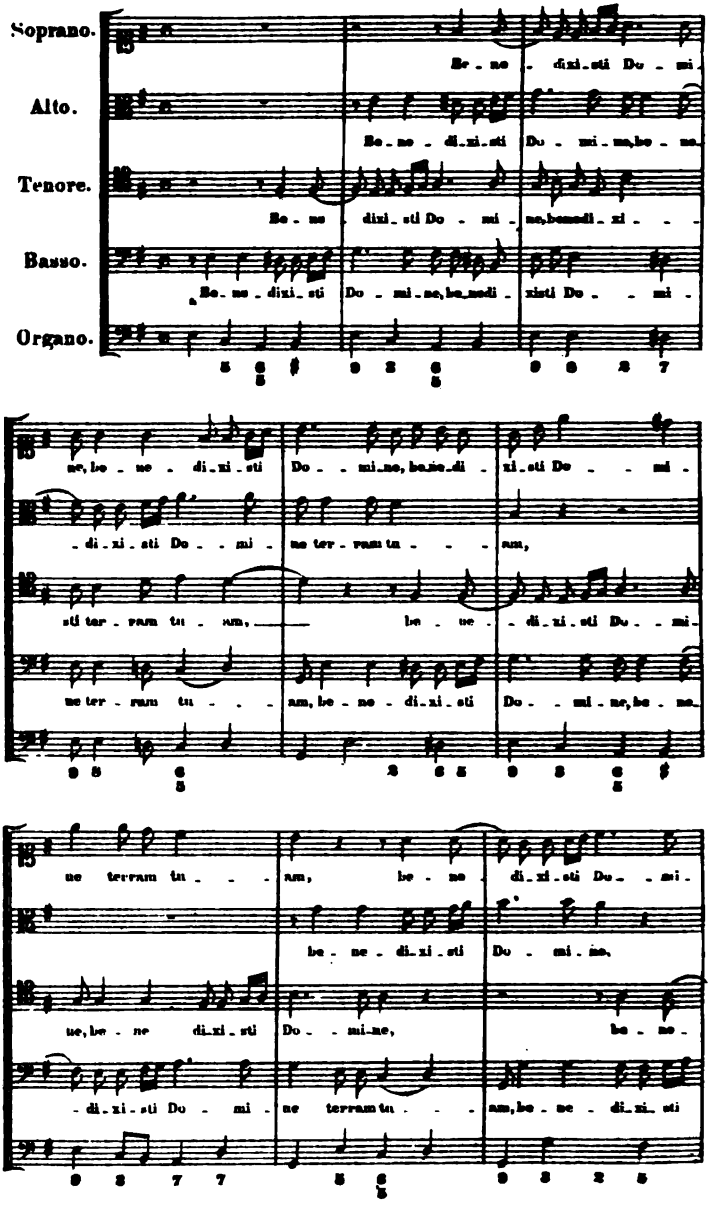
1 von Mozart.

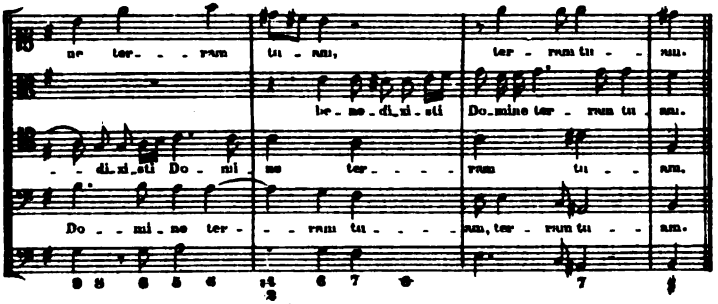


2 von Padre Martini.

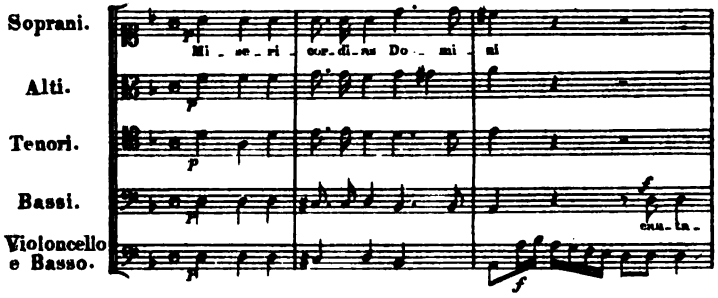
III.

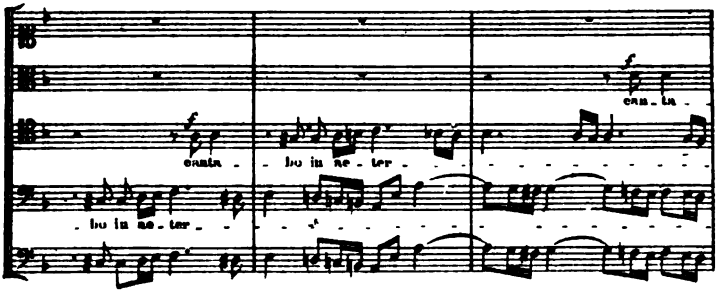
1. Offertorium von Eberlin.

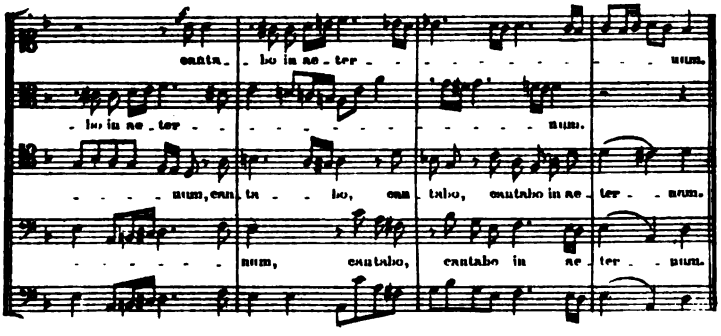




2. Misericordias von Mozart.

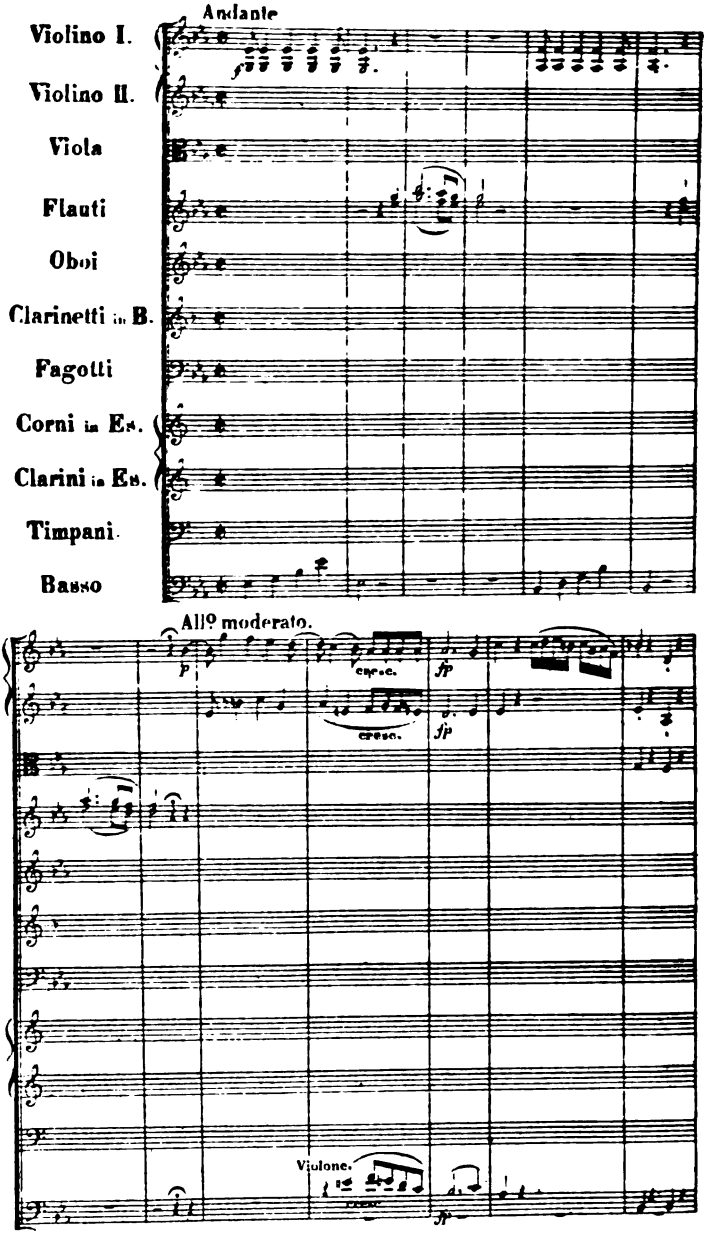


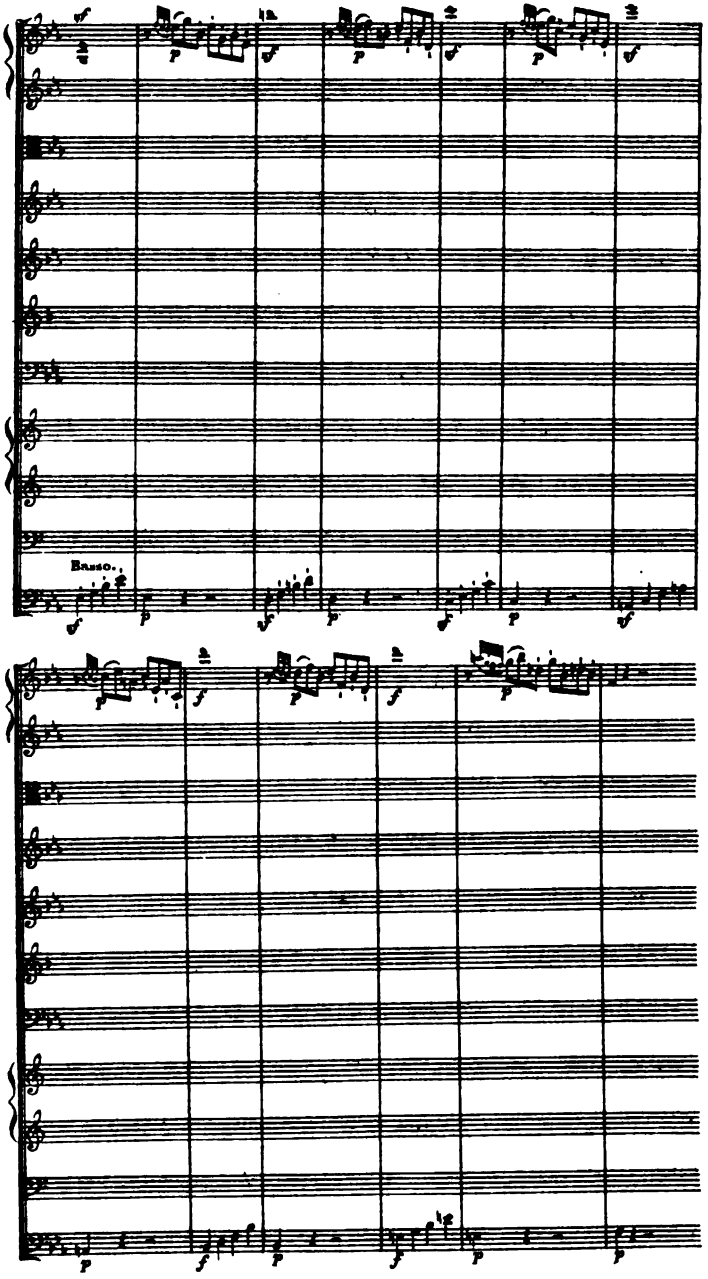




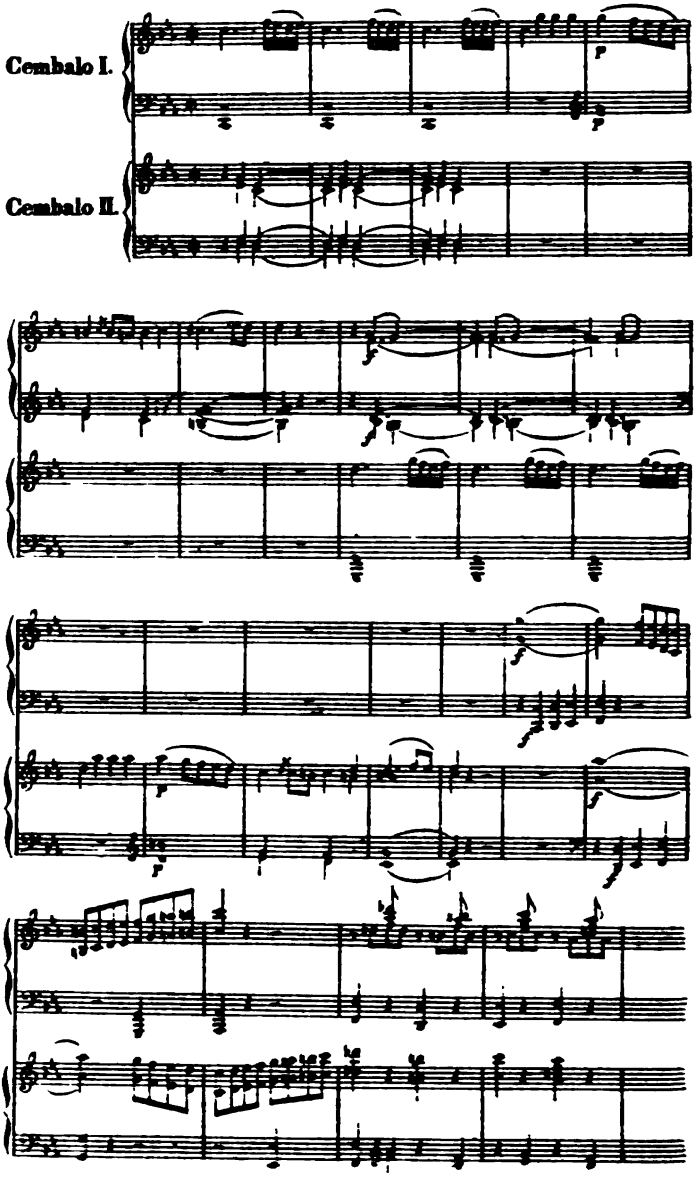
IV. Anfänge unvollendeter Compositionen.

1. Ouverture.

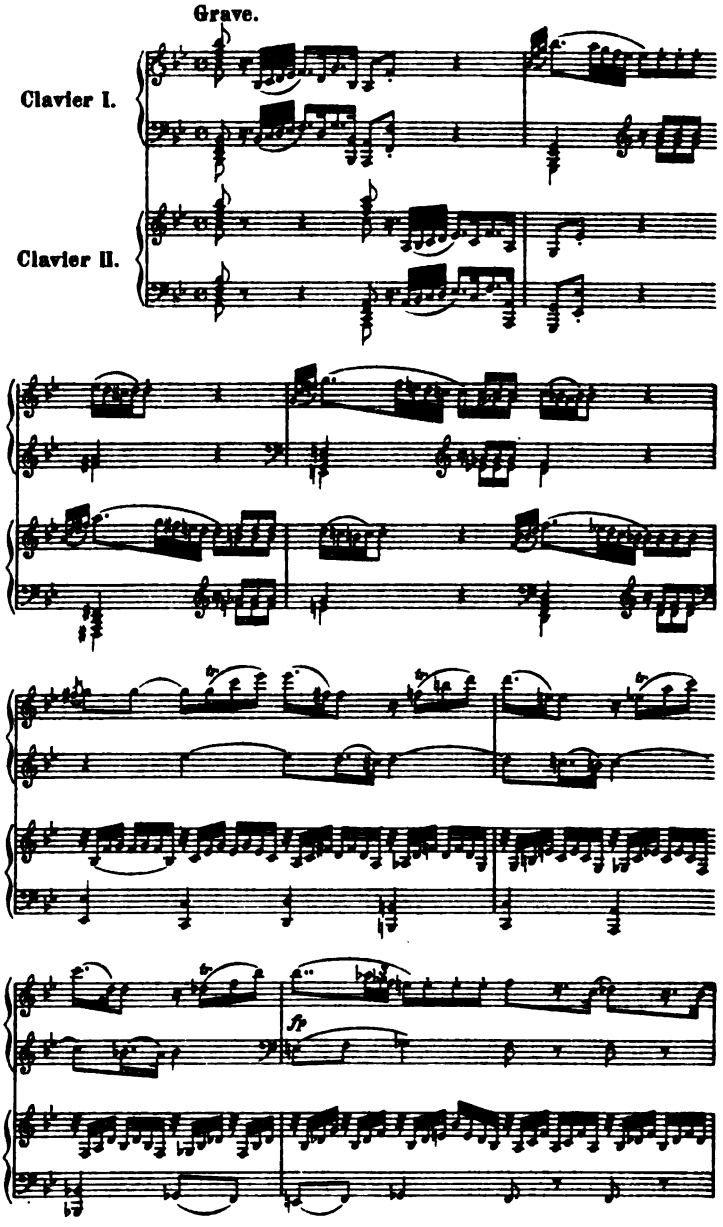


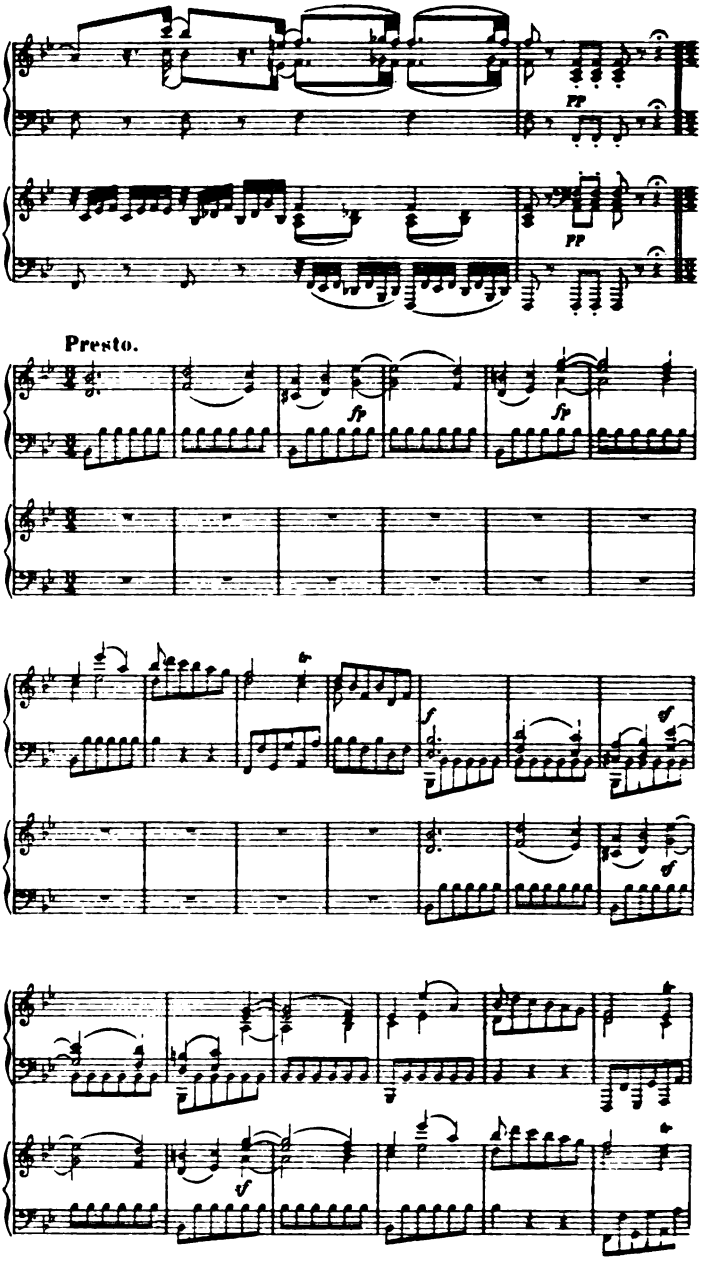

Basso.

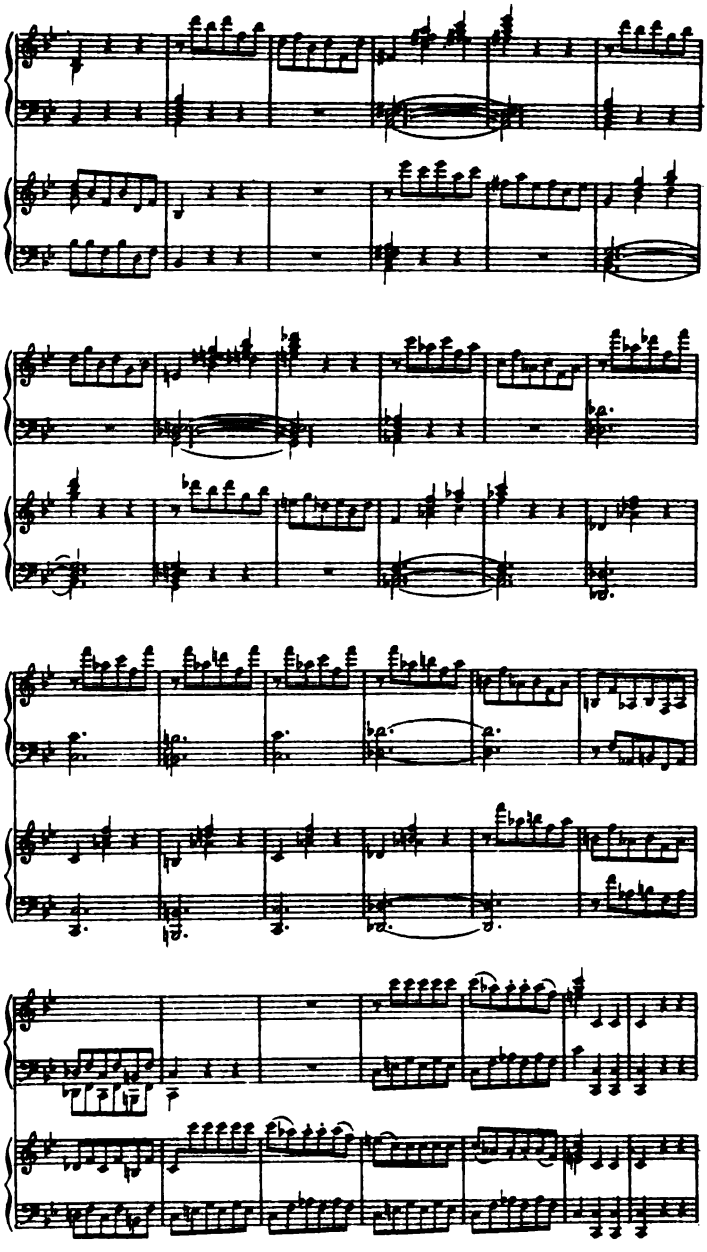
2. Sonata a 2 Cembali.



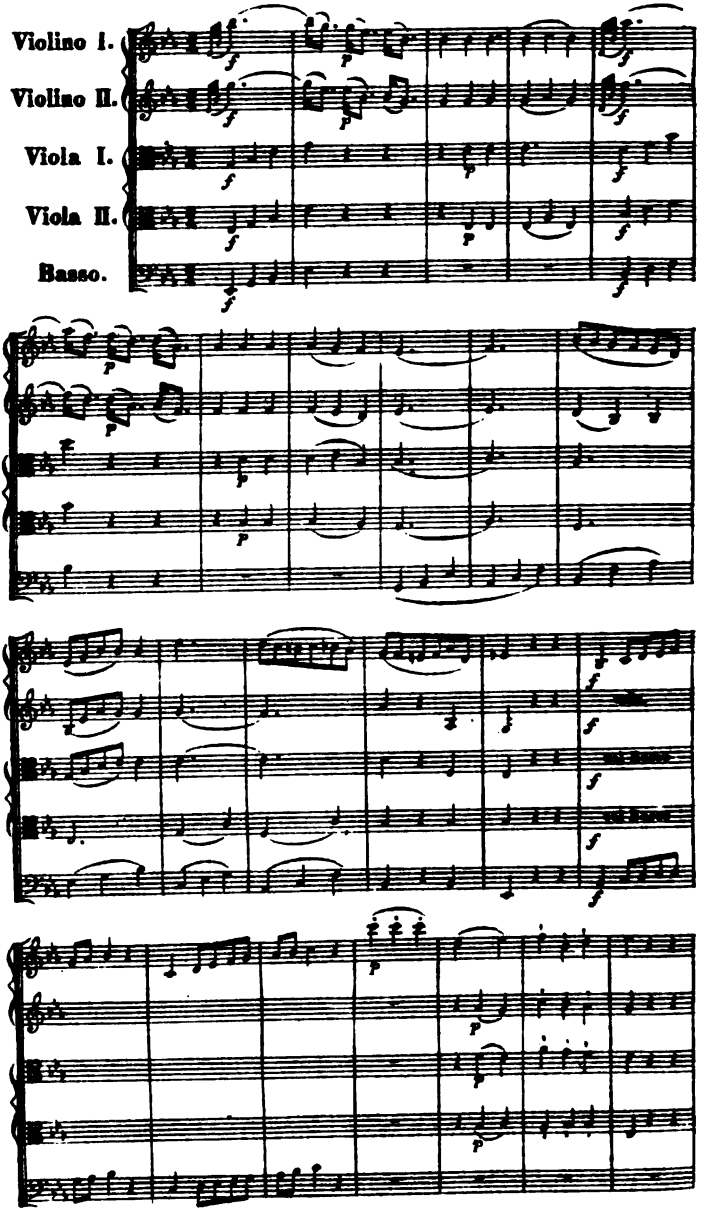
3. Sonate für 2 Claviere.

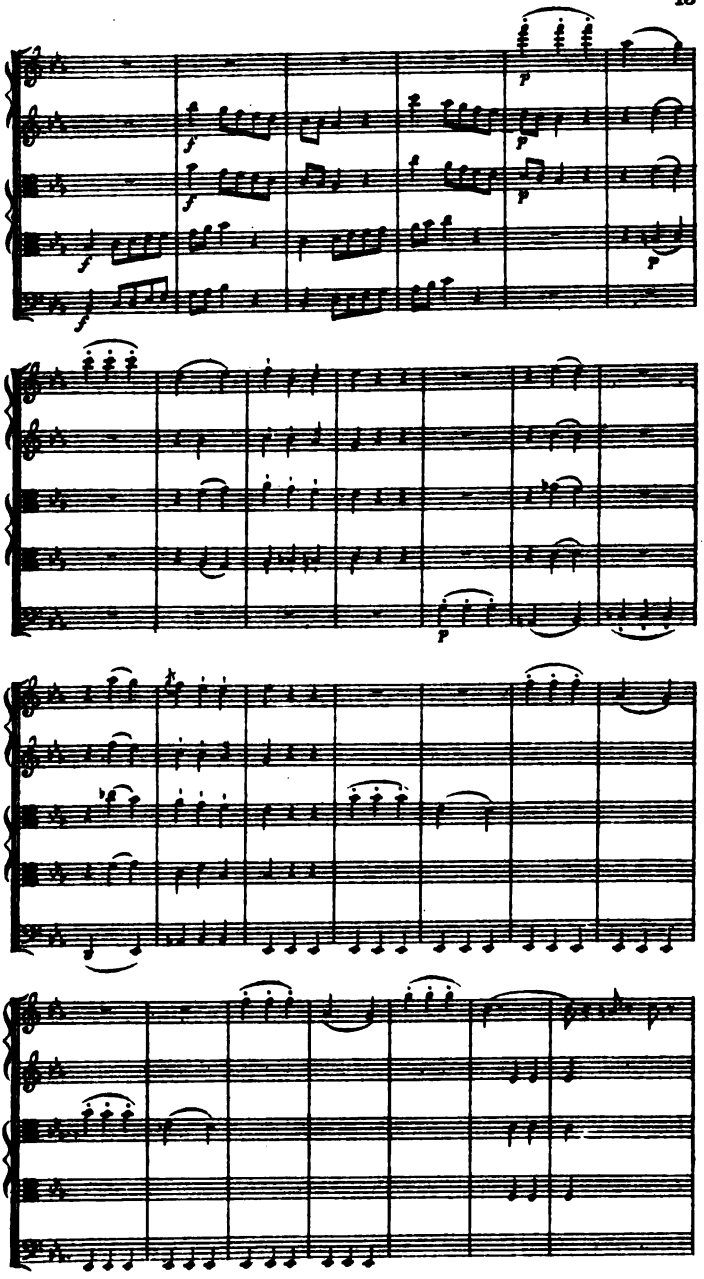


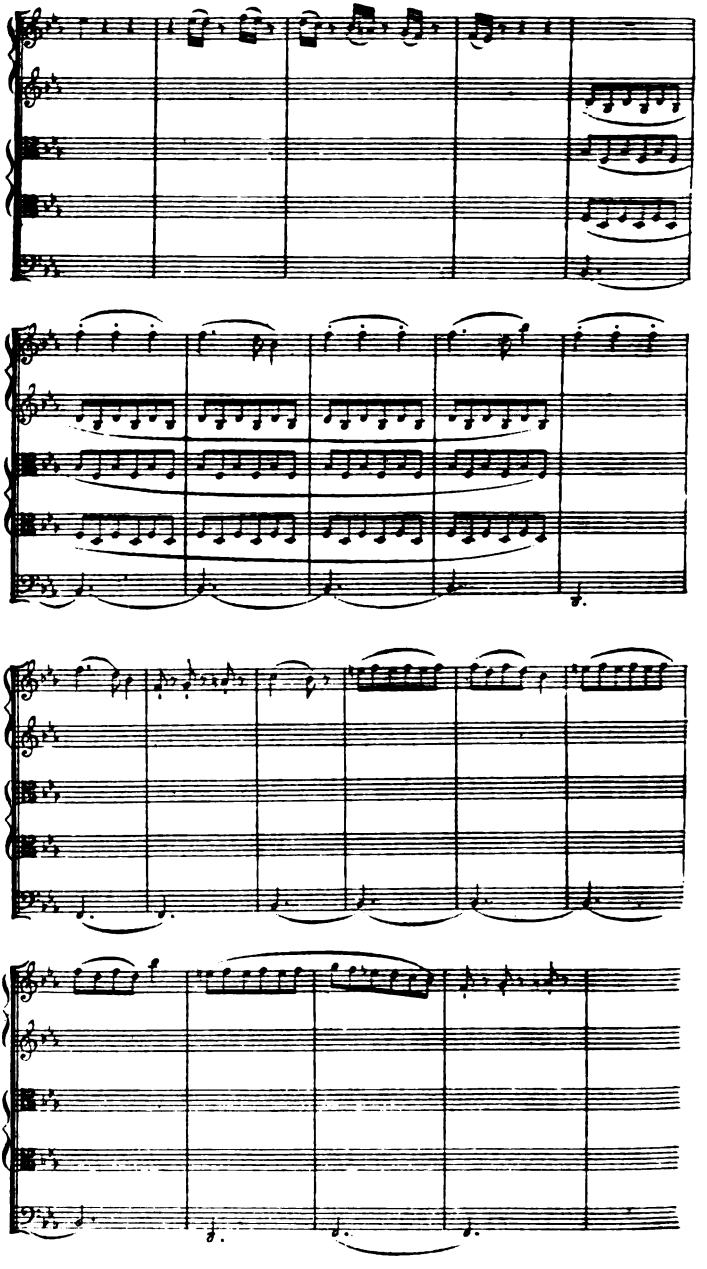

pp
pp
Presto.
fp
fp
f
f
f
f



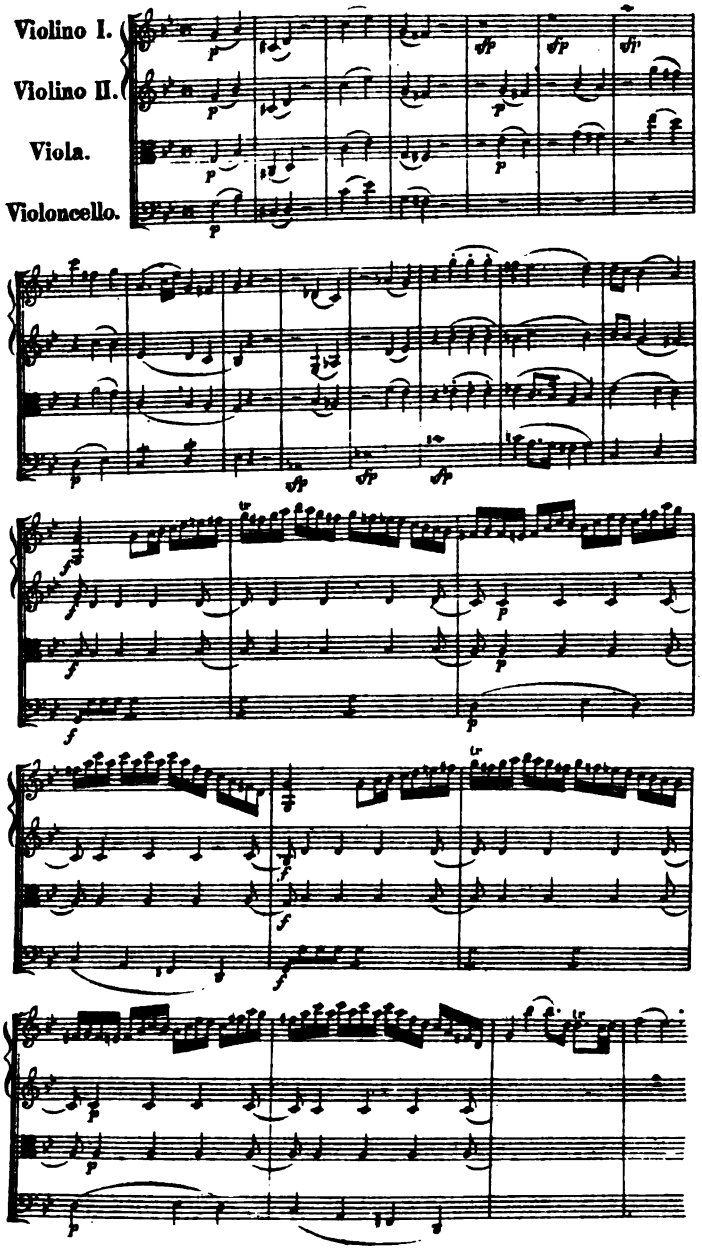
4. Quintetto





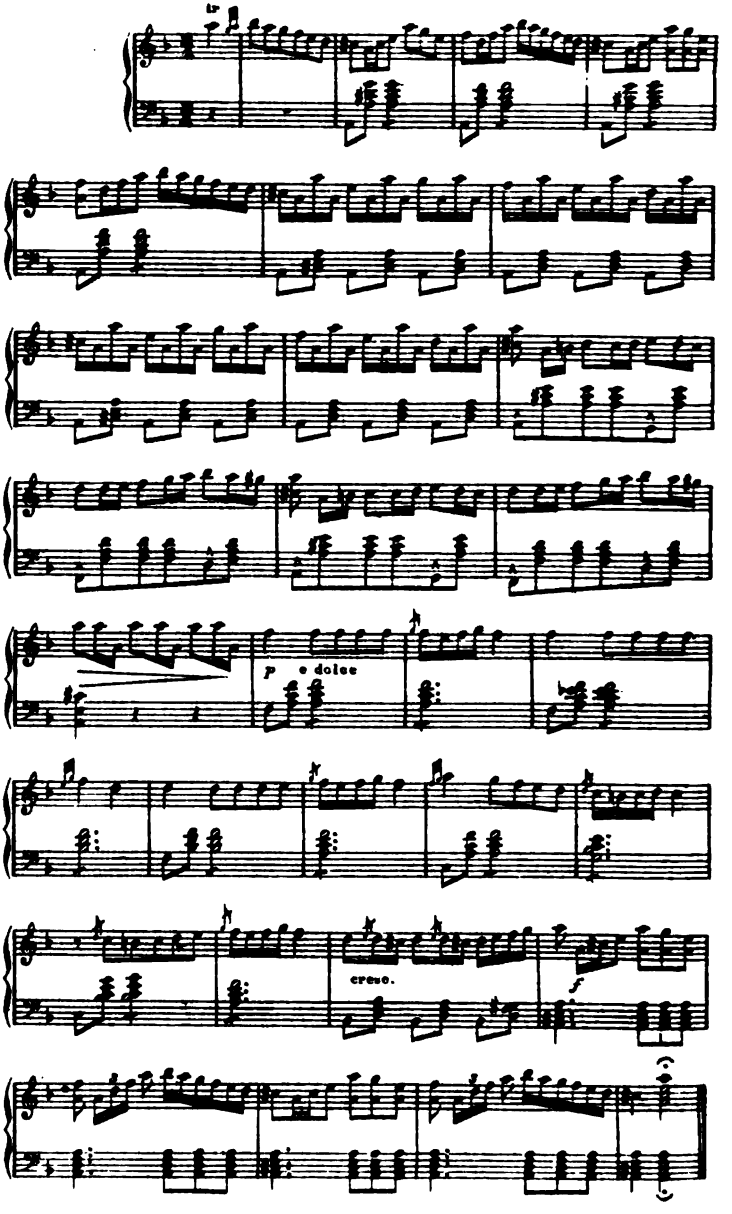


5. Quartetto.



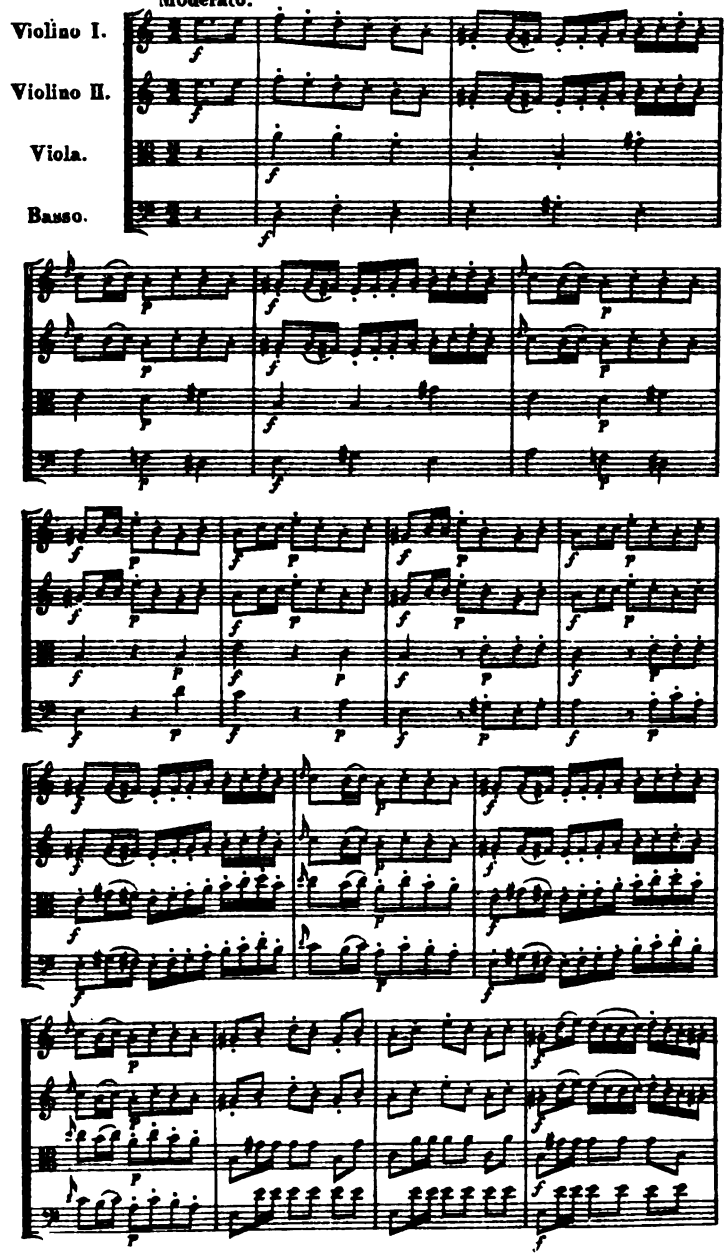
V. Zum Ballet aus Figaro.

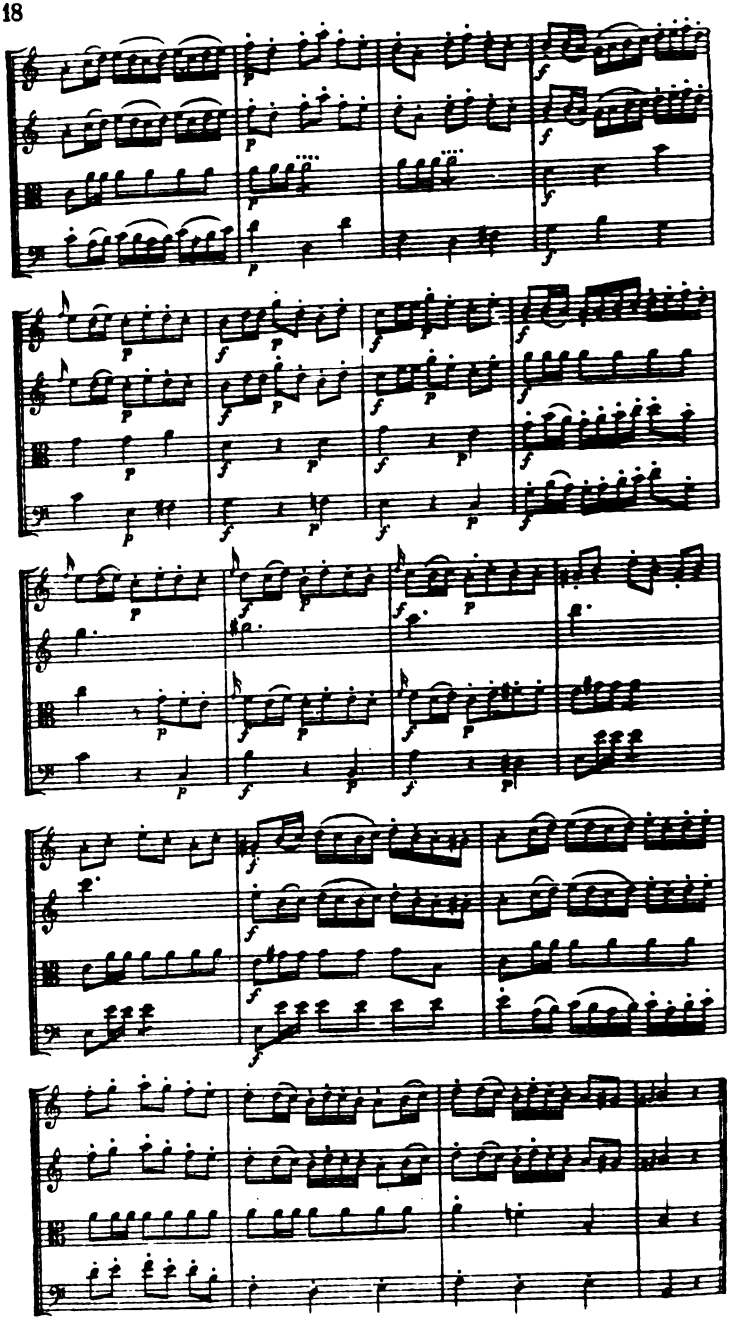
1. Spanischer Fandango.



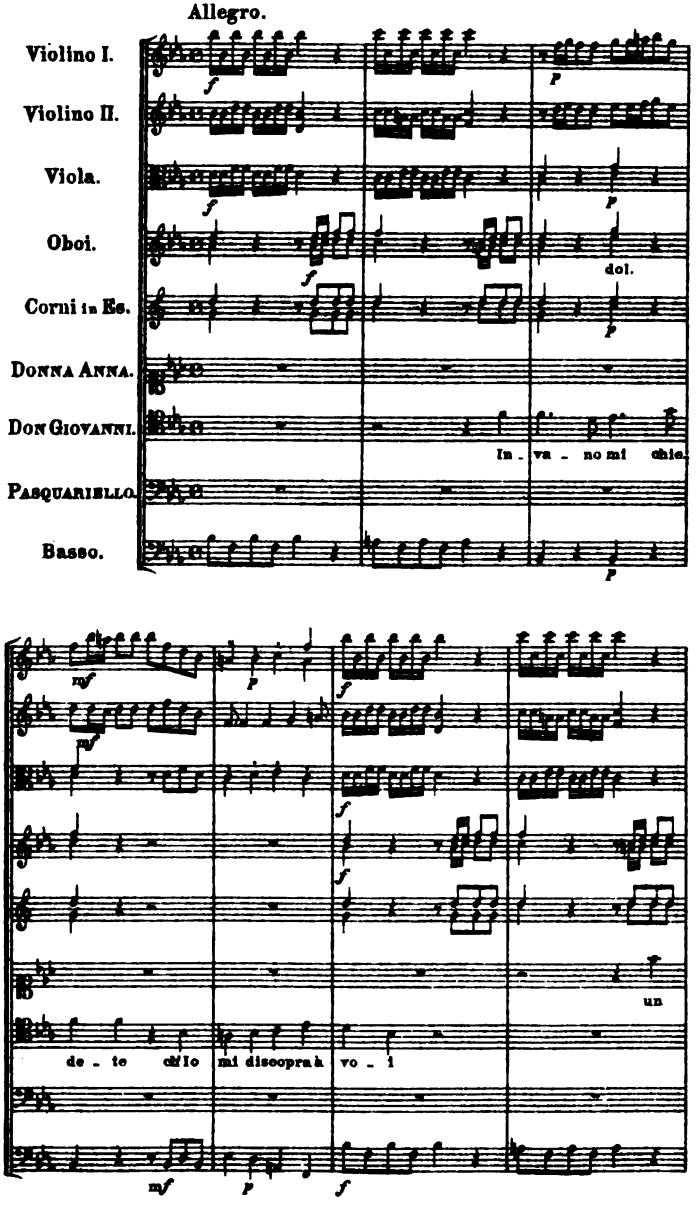
2. Aus Gluck's Ballet Don Juan (I,17).

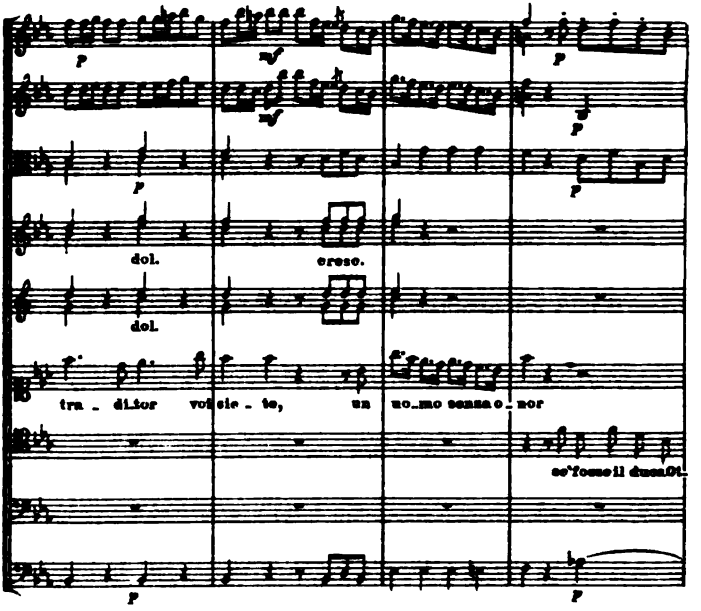
Moderato.

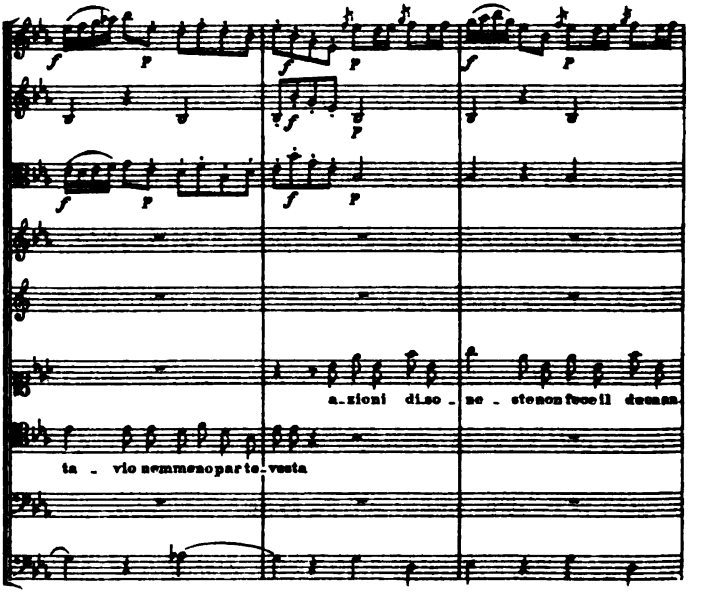


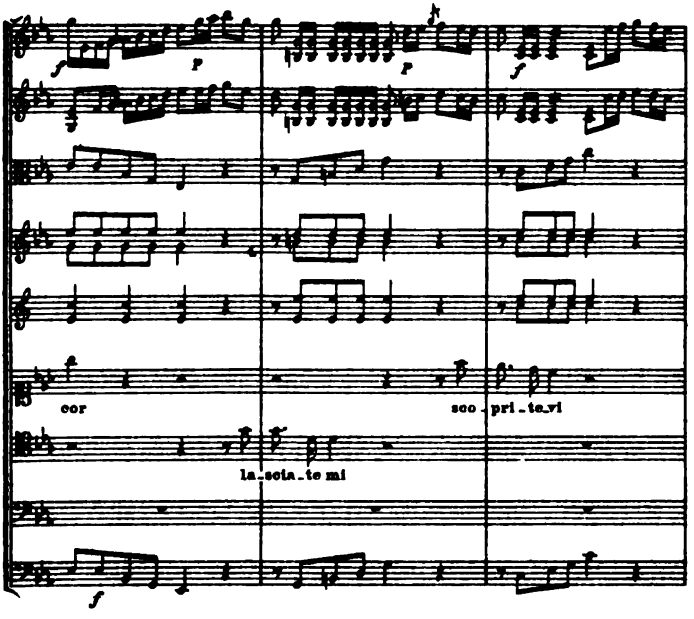


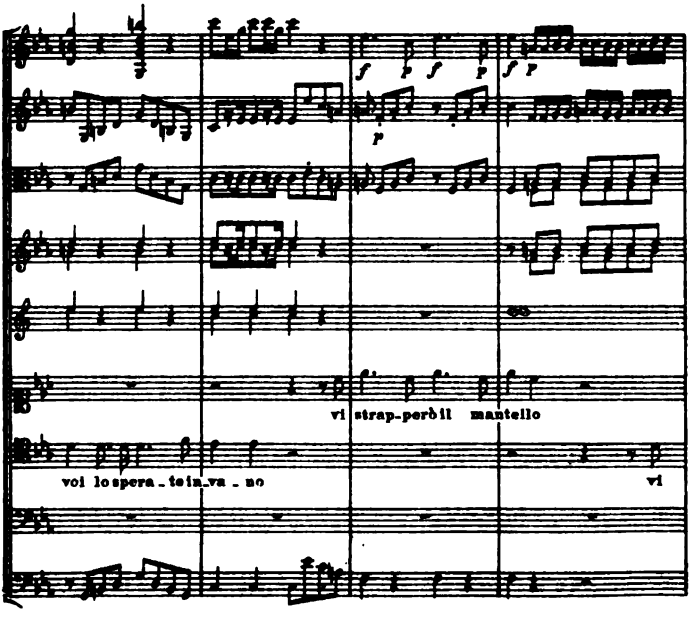
VI. 1. Aus Gazzaniga's Convitato di pietra.

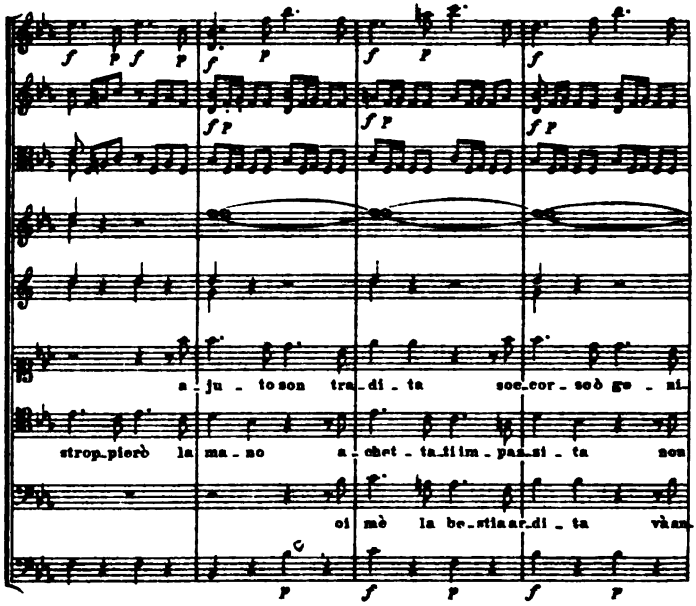


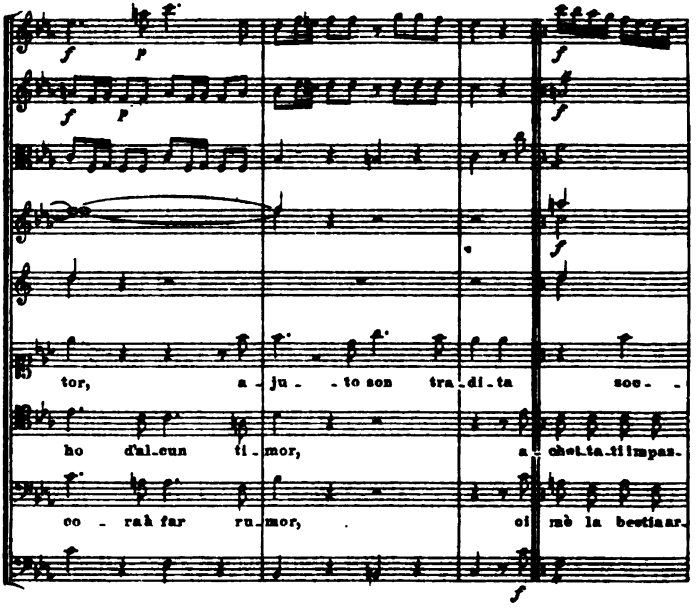

dol.
cresc.
dol.
tra _ di_tor voi sie _ te, un uo_mo senza o _ nor
se fosse il duca Ot_

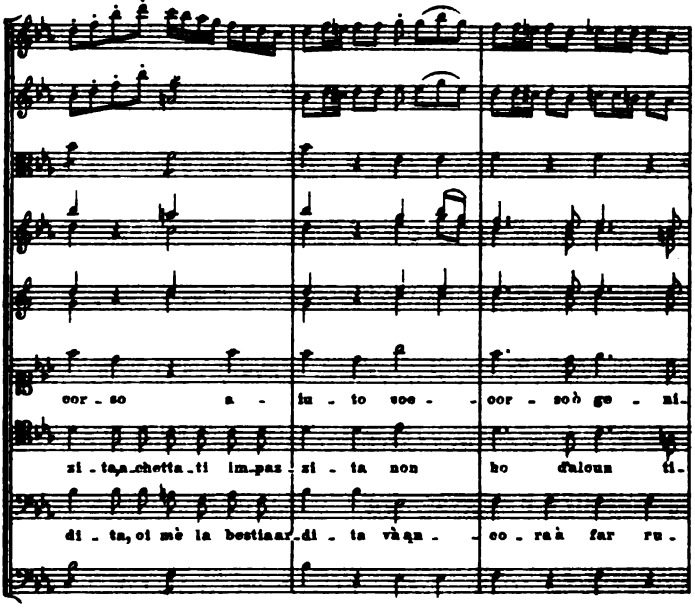

a_zioni di_so _ ne _ ste non fece il duca an_
ta _ vio nemmeno par te_vesta

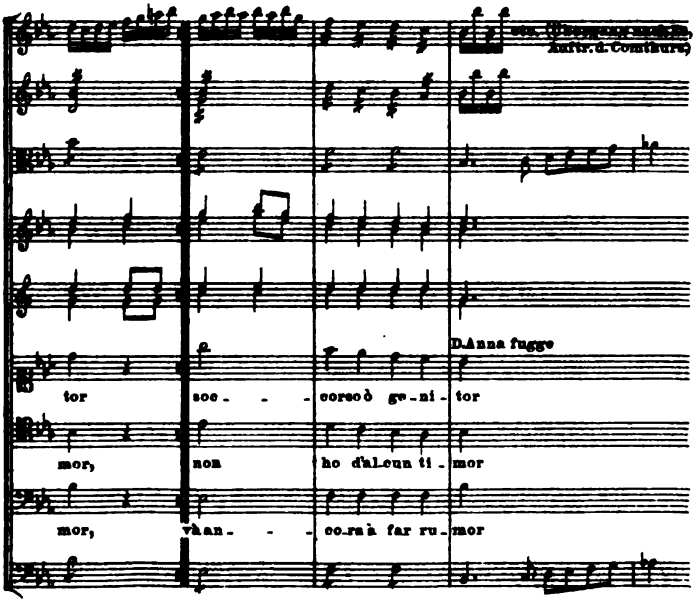

cor
sco_pri_te_vi
la_scia_te mi


vi strap_però il mantello
voi lo spera_te in_va_no
vi


a - ju - to son tra - di - ta soc_cor - sò ge - ni
strop_pierò la ma - no a - chet - ta_ti im - pas_si - ta non
oi mè la be_stia ar_di - ta vàm


tor, a - ju - - to son tra - di - ta soc - -
ho d'al_cun ti - mor, a - chet_ta_ti impas_
co - rà far ru_mor, oi mè la bestia ar_

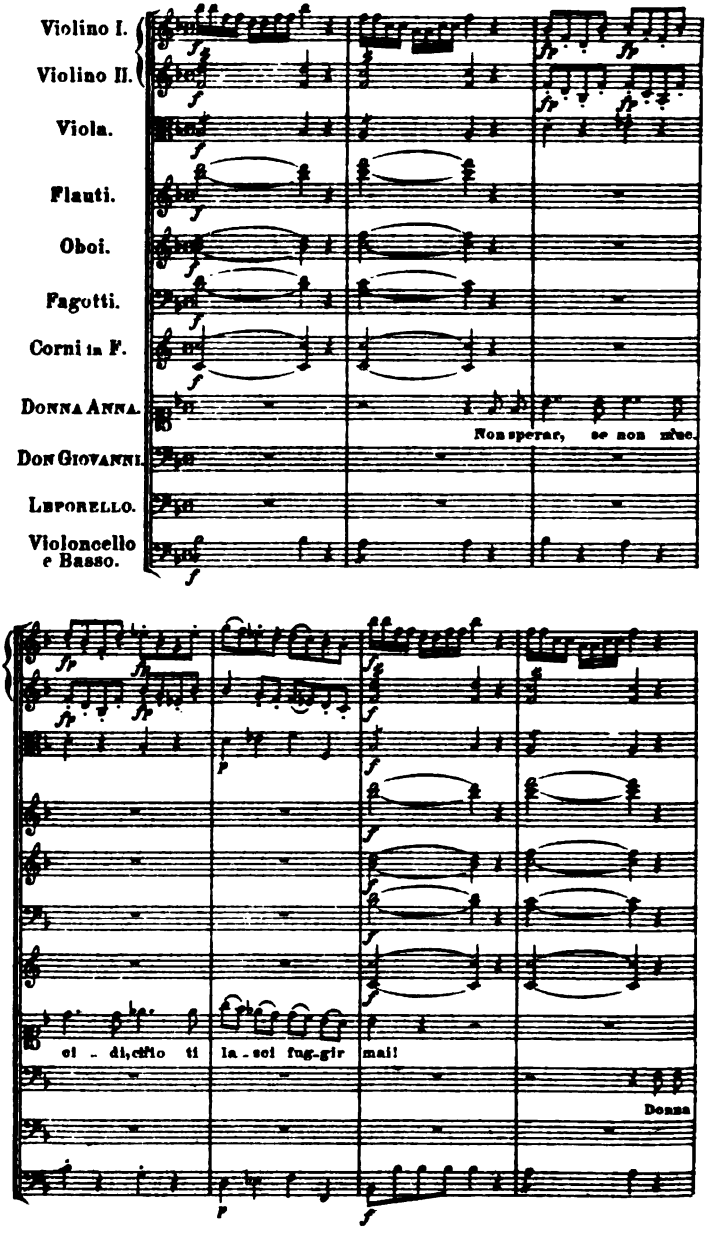

cor - so a - iu - to soc - - cor - so ò ge - ni -
zi - ta, a - chetta - ti im - paz - zi - ta non ho d'alcun ti -
di - ta, oi mè la bestia ar - di - ta và an - - co - ra à far ru -



tor soc - - - corso ò ge - ni - tor
mor, non ho d'al - cun ti - mor
mor, và an - - - co - ra à far ru - mor

2. Aus Mozarts Don Giovanni.

Molto Allegro.



Non spe-

fol - le! in-dar - no gri-di: chi son io, tu non sa - prai.

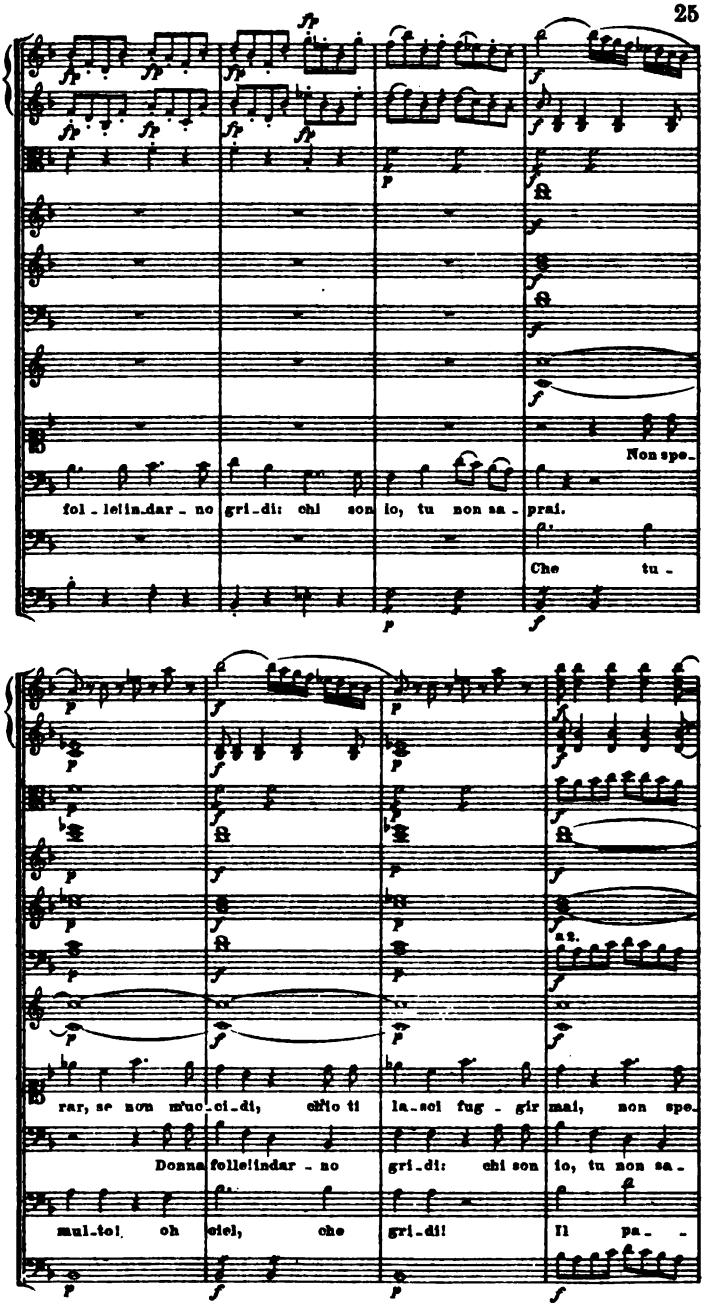
Che tu -

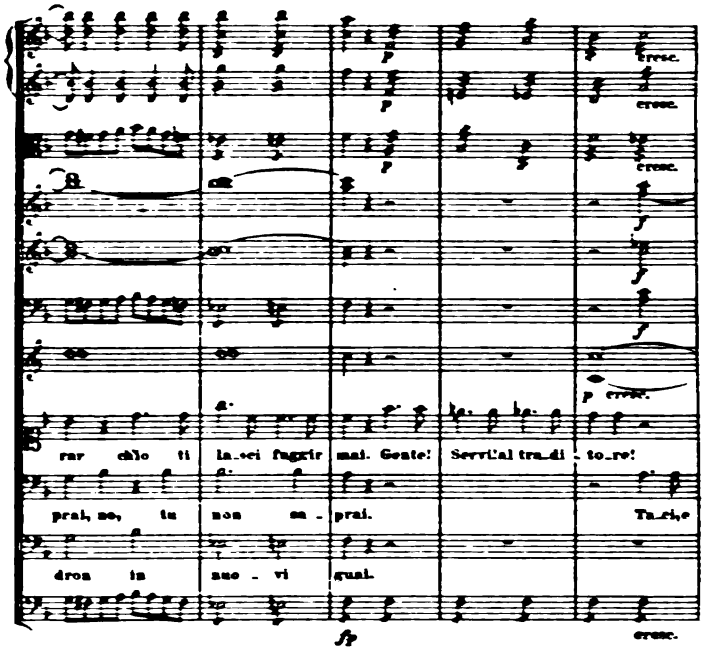
a 2.

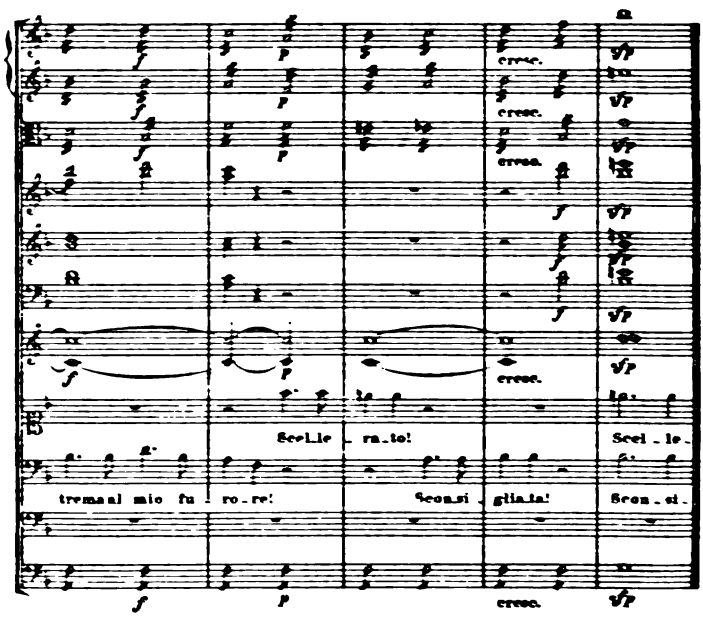
rar, se non m'uc-ci-di, ch'io ti la-sci fug - gir mai, non spe-

Donna folle! indar - no gri-di: chi son io, tu non sa -

mul-to! oh ciel, che gri-di! Il pa -

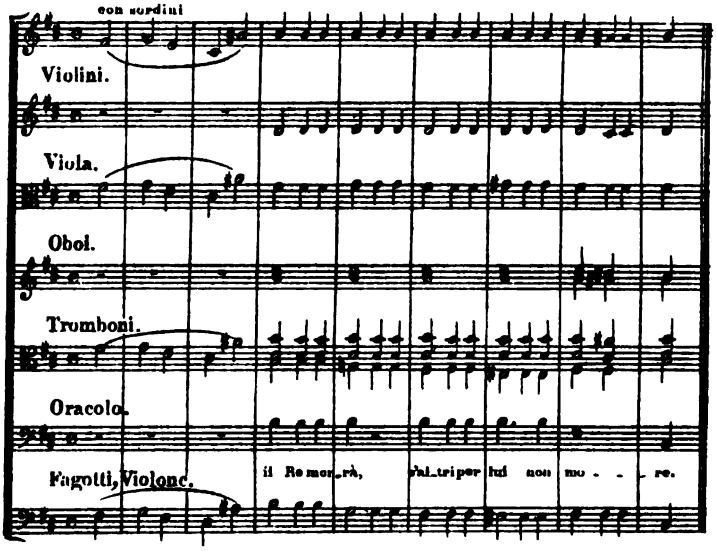



rar ch'io ti la_sci fuggir mai. Gente! Servi al tra_di_to_re!
prai, no, tu non sa_prai. Ta_ci, e
dron in nuo_vi guai.

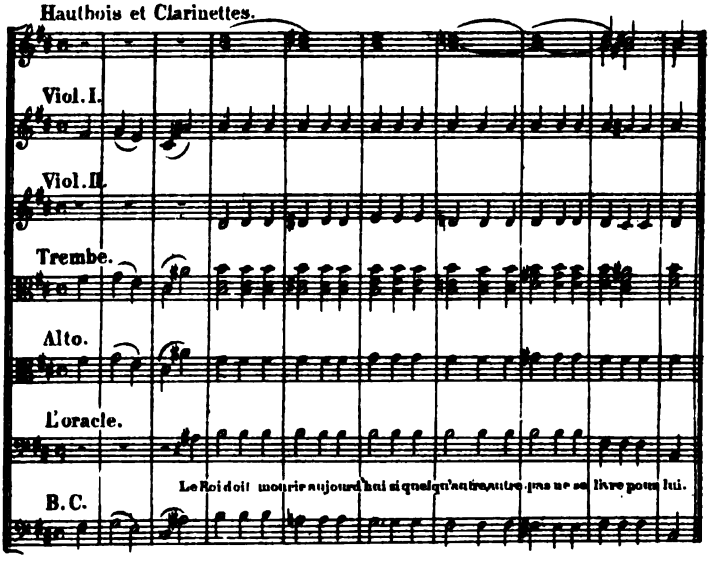

Scel_le_ra_to! Scel_le_
trema al mio fu_ro_re! Scon_si_glia_ta! Scon_si_

VII.

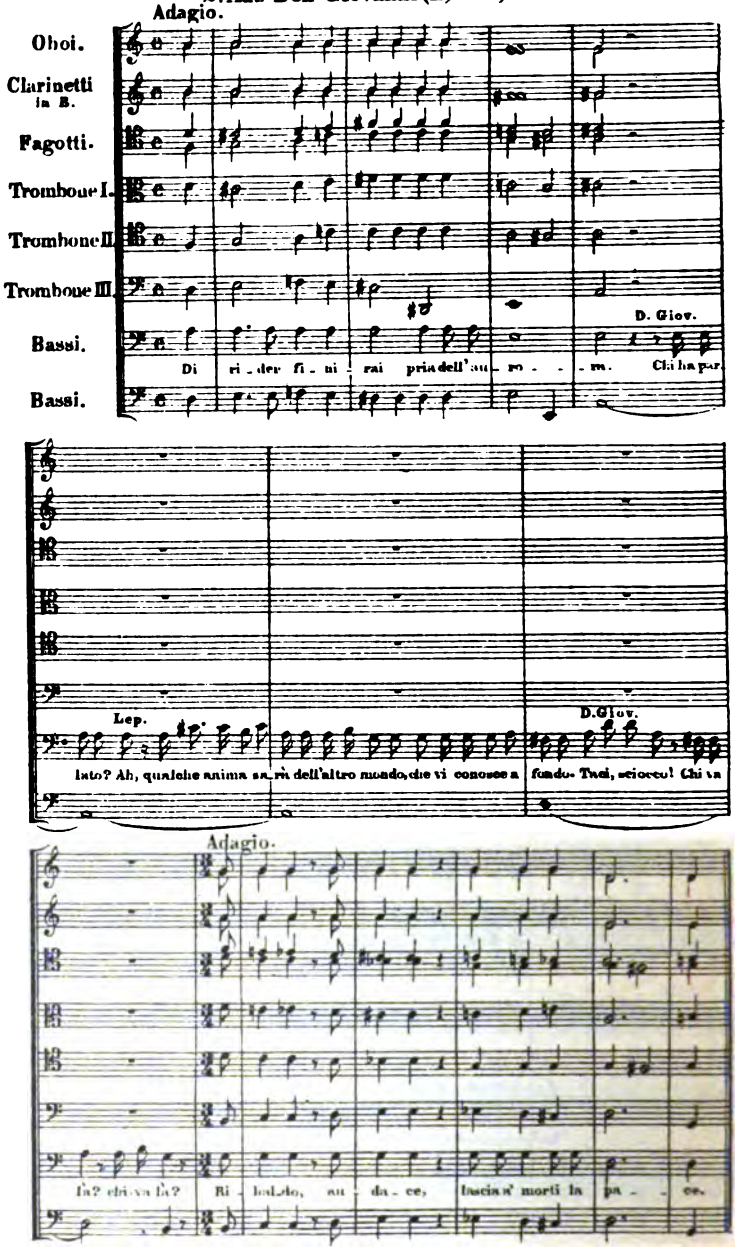
1. Orakel aus Gluck's Alceste (1767).



Orakel aus Gluck's Alceste (1776).

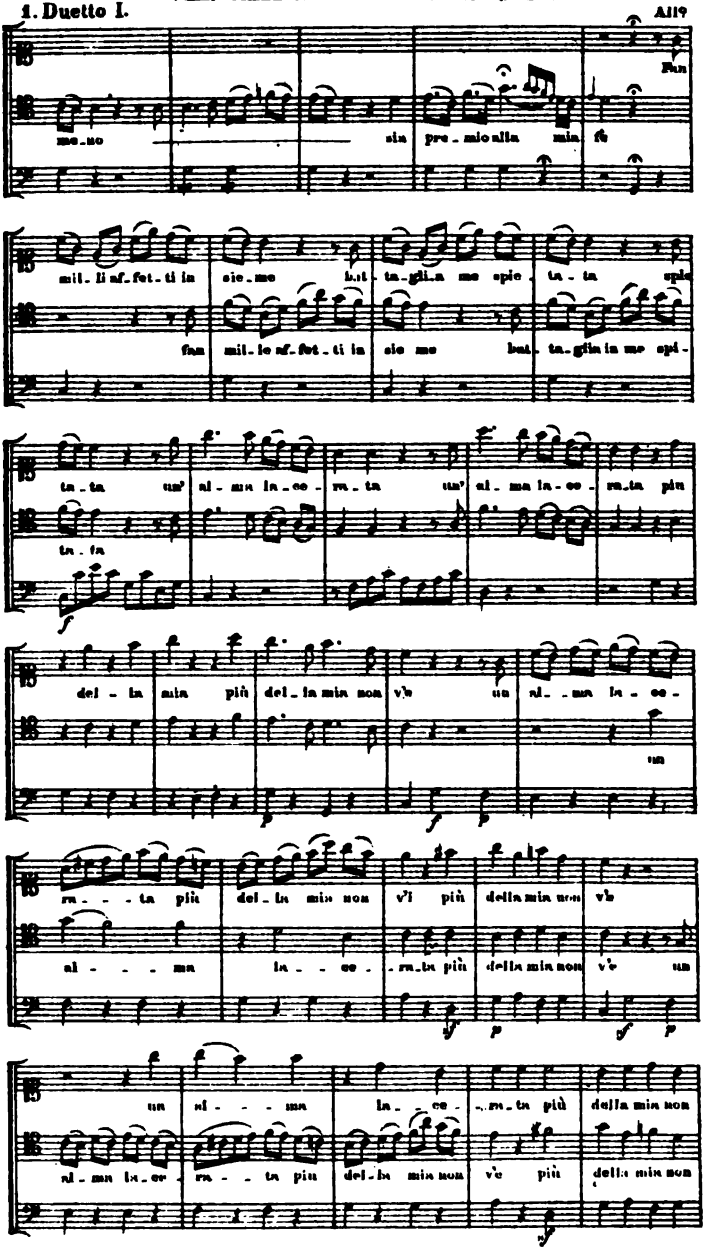


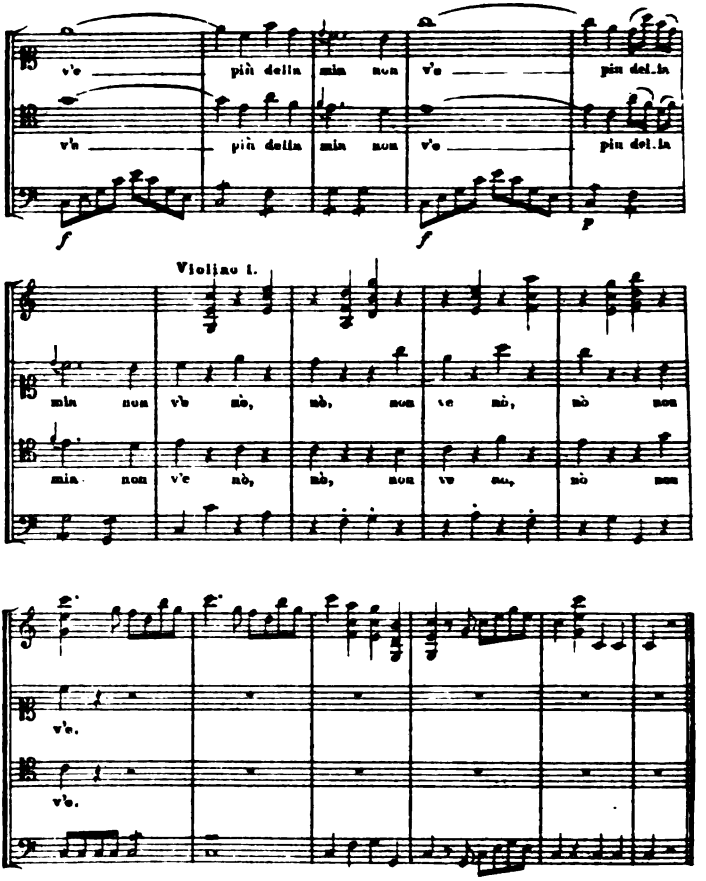
2. Aus Don Giovanni (II, Se. 11).



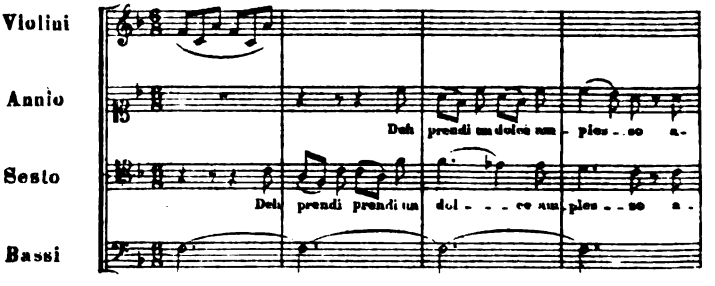
VIII. Skizzen zu La clemenza di Tito.

1. Duetto I.




più della mia non v'è più del.la
più della mia non v'è più del.la
Violino 1.
mia non v'è nò, nò, non ve nò, nò non
mia non v'è nò, nò, non ve nò, nò non
v'è.
v'è.

2. Duetto 3.


Violini
Annio
Deh prendi un dolce am - ples - so a -
Sesto
Deh prendi prendi un dol - ce am - ples - so a -
Bassi

mi - co mio fe - del Deh pren - di prendi un dol - - - ce am - plesso a -

mi - co mio fe - del Deh prendi un dolce am - plesso a -

mi - co mio fe - del e ognor per me lo stes - so ti ser - bi ami - co il

mi - co mio fe - del e ognor per me lo stes - so ti ser - bi ami - co il

ciel e ognor per me per me lo stes - so, stes - so ti ser - bi amico il

ciel e ognor per me lo stes - so, stes - so ti serbi a - mi - - - co il

ciel e ognor per me lo stes - so stes - so ti serbi a - mi - co a - mico il

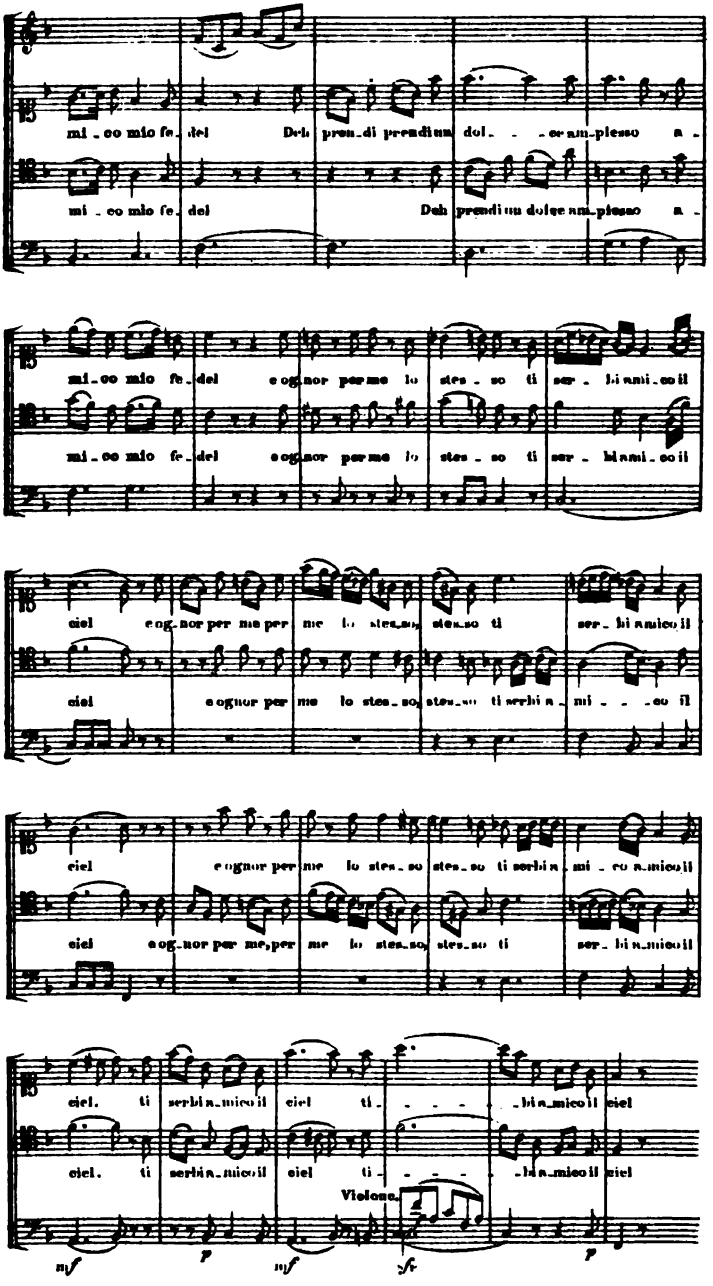
ciel e ognor per me, per me lo stes - so, stes - so ti ser - bi a - mico il

ciel. ti serbi a - mico il ciel ti - - - - - bi a - mico il ciel

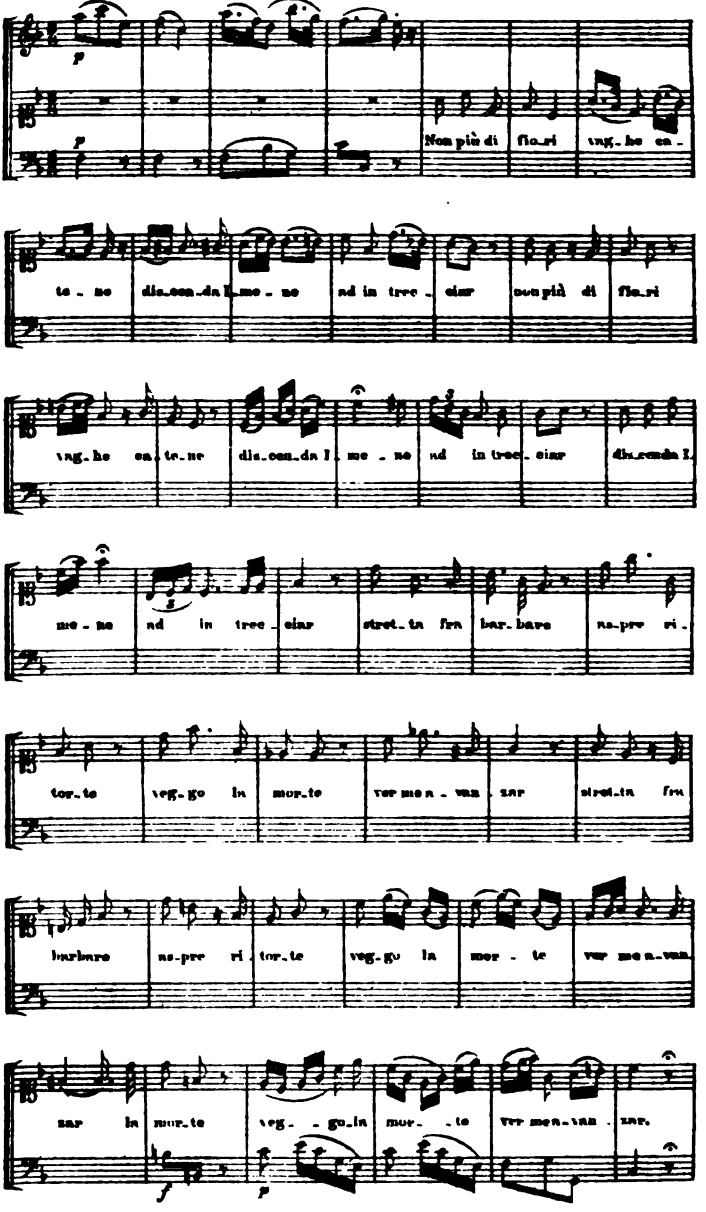
ciel. ti serbi a - mico il ciel ti - - - - - bi a - mico il ciel

Violone.

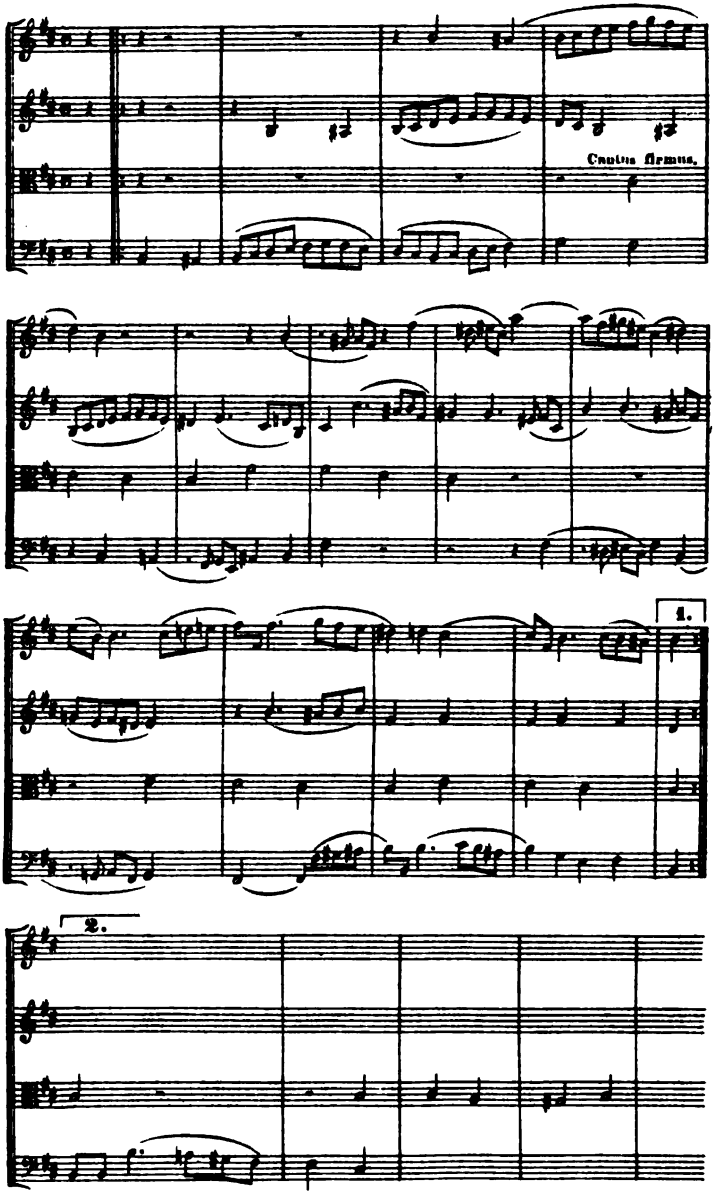
mf p mf sfr p



Larghetto. 3. Arie 23.

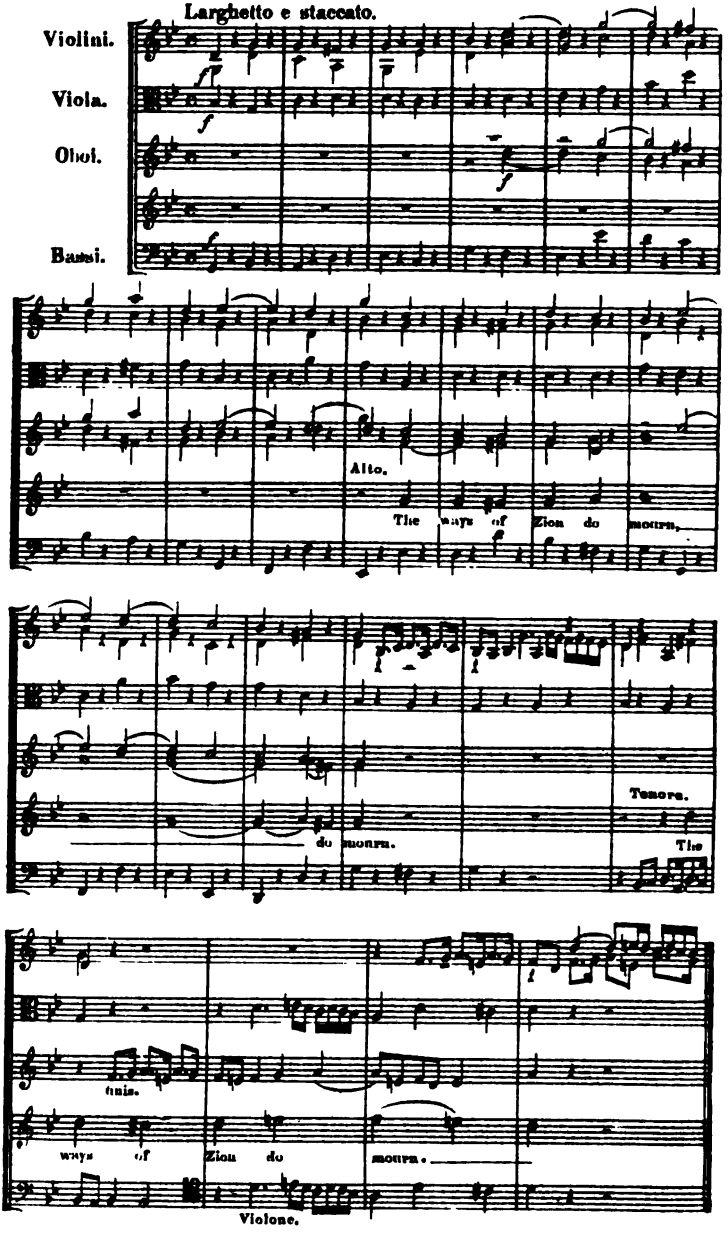


IX. Skizze eines figurirten Chorals.

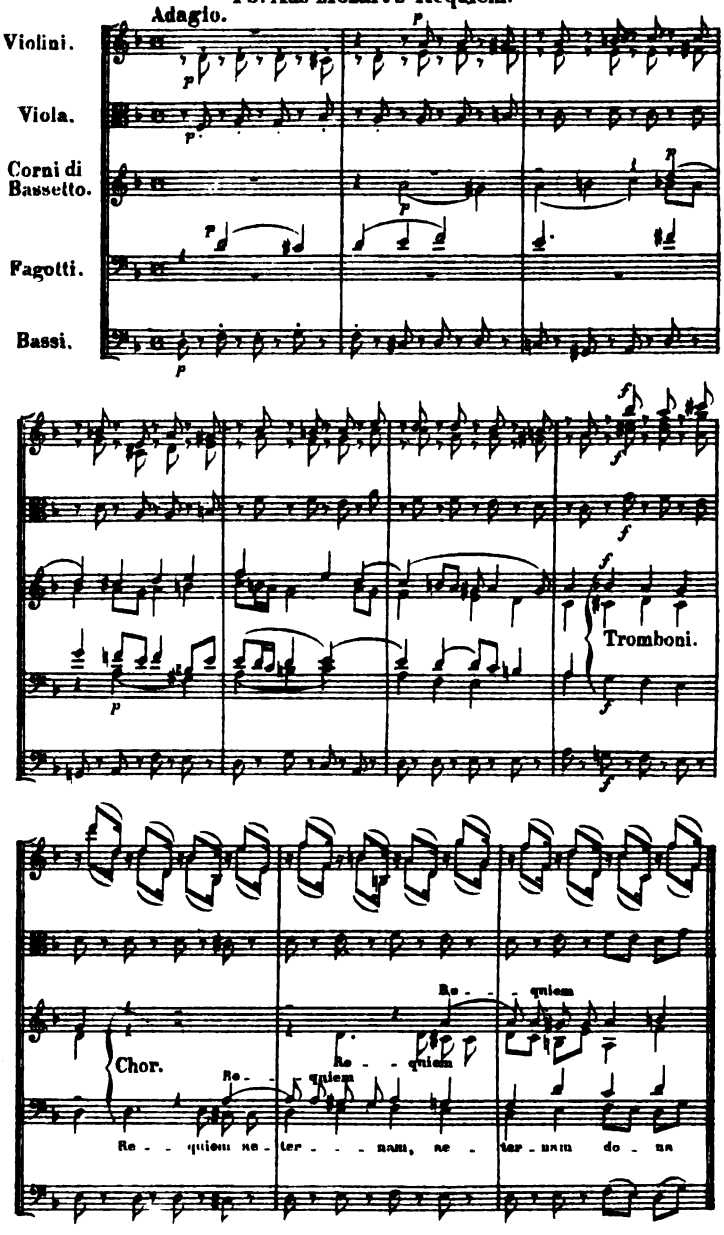


X.

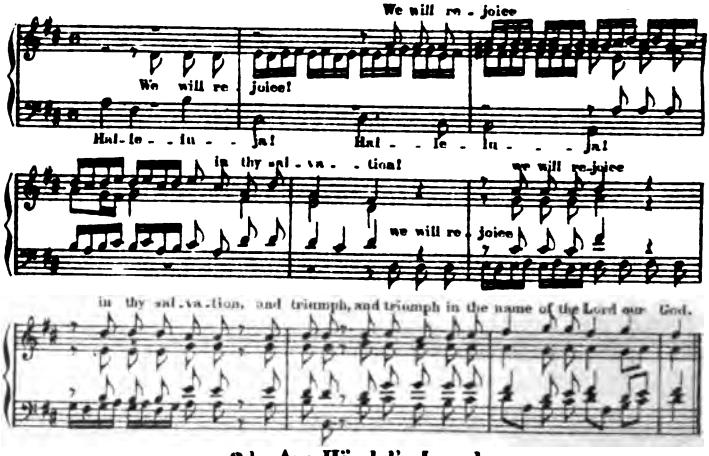
1 a. Aus Händel's Anthem for the funeral of Queen Caroline.



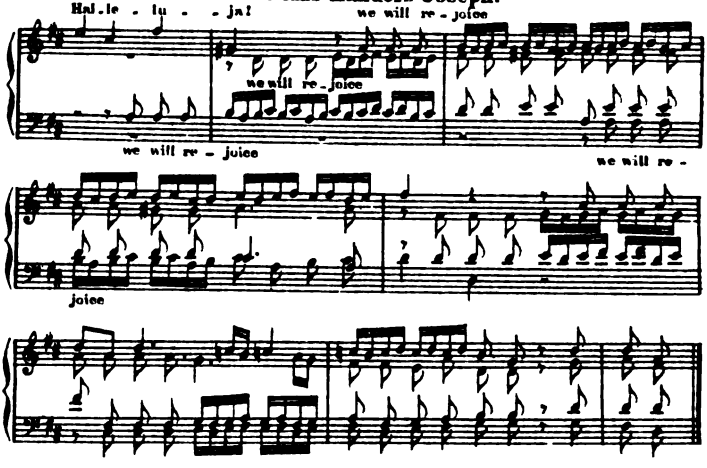
1 b. Aus Mozart's Requiem.



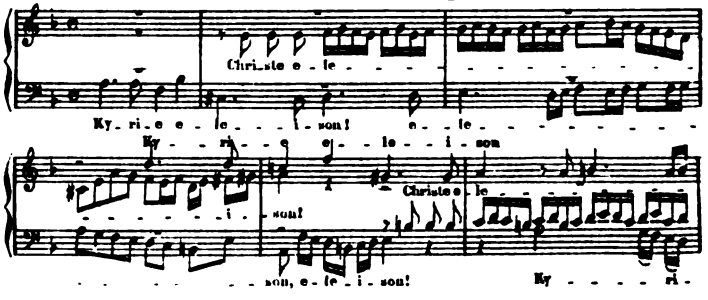
2 a. Aus Händel's Joseph.

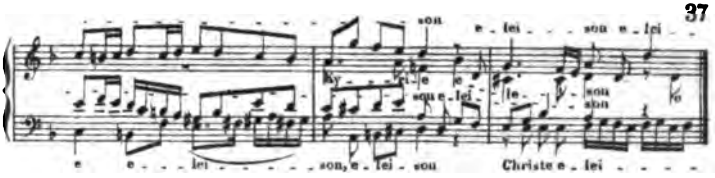


2 b. Aus Händel's Joseph.

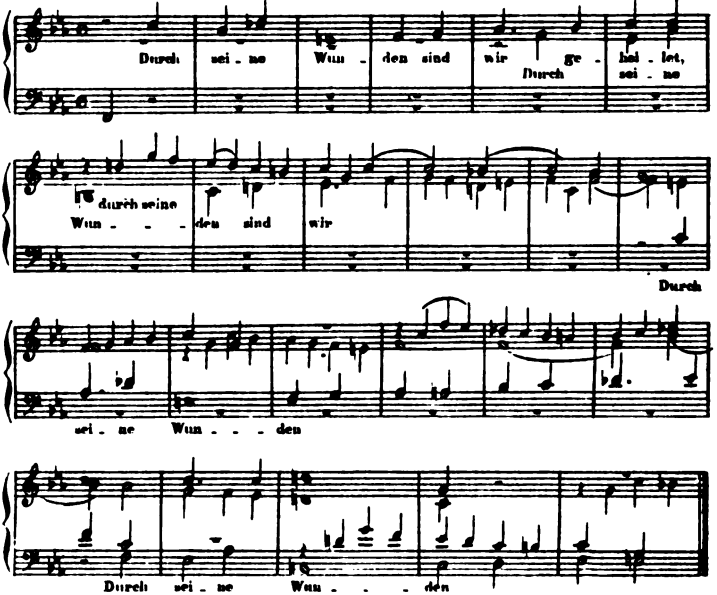


2 c. Aus Mozart's Requiem.

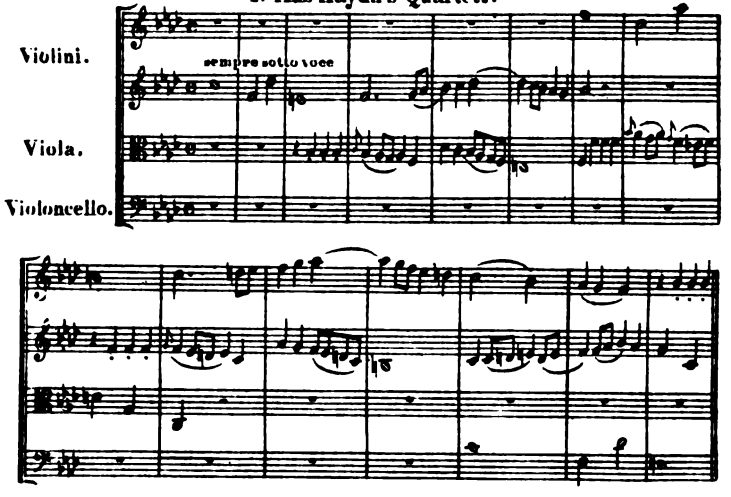




3. Aus Händel's Messias.



4. Aus Haydn's Quartett.



30 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

SEP 22 1977 Due end of quarter Subject to recall after —	
MAR 1 1978	
NCS 27 Jun 78	

LD21A–10m–10,'74(S1945L)

General Library
University of California
Berkeley

ML410.M9.J29 1889
v. 2
C037350349
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037350349

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley